UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00319883 5

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/schauspielerchar00rich

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

27.

Helene Richter: Schauspieler-Charakteristiken.

Leipzig und Hamburg
Verlag von Leopold Voß
1914.

Schauspieler-Charakteristiken.

Von

Helene Richter.

Ein Zuschauer-Vermächtnis.
Den Lebenden zur Ehre,
Den Toten zum Gedächtnis,
Den Künftigen zur Lehre.

Leipzig und Hamburg
Verlag von Leopold Voß
1914.

LIBRARY
NOV 03 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

PN
2616
V5Ry.

Vorwort

Nicht die Berufspflicht des Kritikers, sondern die freie Hingabe künstlerischen Genießens hat die vorliegenden Aufsätze ins Leben gerufen. Diese Art ihrer Entstehung bringt es mit sich, daß sie auf Einheitlichkeit und Vollständigkeit als Ganzes keinen Anspruch erheben. Obzwar örtlich insgesamt dem Wiener Burgtheater zugehörig, geben sie doch — zeitlich oft durch weite Zwischenräume getrennt — keinen Überblick über die Leistungen dieser Bühne während der in Frage kommenden Epoche. Sie sind kein Gesamtbild, sondern Einzelausschnitte. Die Auswahl wurde lediglich durch die individuelle Geschmacks- und Geistesrichtung bestimmt, welcher der inoffizielle Charakter dieser Darstellungen völlige Freiheit ließ und nur die Schranken des Gedächtnisses gelegentliche Hemmungen auferlegten. Hinsichtlich des Urteils dagegen leuchtete als Ideal jene unbedingte Objektivität vor, die ausschließlich strengster Selbstkontrolle und gewissenhaftester Prüfung der für das Kunstwerk maßgebenden Momente erreichbar wird. Das eigentliche Ziel bildete jener Grad des Verständnisses, der einer Durchleuchtung des Werkes gleichkommt. Vielleicht ließ sich durch ernstes Versenken in die Absichten des Künstlers, durch vorsichtiges Entfalten des Komplizierten und beherztes Zutageziehen des nicht an der Oberfläche Liegenden eine Objektivierung des Kunstwerkes bewirken, so daß es, gleichsam wie ein Lichtbild verschärft und vergrößert, auf die weiße Projektionsfläche der Phantasie geworfen, auch dem Auge des minder Gründlichen klar und deutlich würde. Vielleicht sogar führte auch dieses unkritische Verfahren zum Endzweck aller zünftigen Kritik, der weit weniger darin liegt, selbst Urteile zu fällen, als anderen zu eigenen Urteilen zu verhelfen.

Wäre eine solche Objektivierung innerhalb der von vornherein unüberkommbaren Schranken des ton- und farblosen geschriebenen Wortes auch nur im bescheidensten Ausmaß geglückt, so trügen die „Schauspieler-Charakteristiken" ihre Rechtfertigung in sich. Sie begegneten dann erfüllend dem Wunsche der Dankbarkeit, der sie entstehen ließ: festzuhalten und zu überliefern, was die flüchtige Kunst dem empfänglichen Gemüte an dauernden Werten, an begeisternden Eindrücken und maßgebenden Anregungen beschert hat.

Wien, 29. Januar 1914.

Helene Richter.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Charlotte Wolter	1
Josef Lewinsky	20
Adolf von Sonnenthal	36
Josef Kainz	47
Stella Hohenfels: Ophelia	64
Clavigo im alten Burgtheater	72
Bernhard Baumeister	82
Mephisto (Kainz — Lewinsky)	90
John Gabriel Borkman (Ernst Hartmann — Hedwig Bleibtreu — Olga Lewinsky)	104
Kainz: Narr im Lear	113
Iphigenie im Burgtheater (Josef Kainz: Orest — Stella Hohenfels: Iphigenie)	118
Ernst Hartmann	125
Nathan (Sonnenthal — Lewinsky)	131
Friedrich Mitterwurzer: Hjalmar Ekdal	139
Josef Kainz: Torquato Tasso	148
Ludwig Gabillon (Hagen — Kattwald — Delobelle)	155
Sonnenthal: Wallenstein	165
Die Gespenster (Josef Kainz: Oswald — Hedwig Bleibtreu: Frau Alving)	173
Grillparzergestalten (Ernst Hartmann: Leon — Hedwig Bleibtreu: Medea — Olga Lewinsky: Margarethe	184
Kainz: König in „Die Jüdin von Toledo"	196
Charakterkomik (Albert Heine: Flachsmann — Hugo Thimig: Meyer Amschel — Ferdinande Schmittlein: Frau Wolff)	204
Publikum	214

Namen-Verzeichnis.

Adami, Heinrich 8.
Anders, H. 69.

Baumeister, Bernhard 82, 89, 187.
Bayer, Josef 91.
Berger, Alfred Freiherr von 68.
Bettelheim, Anton 155.
Bettelheim, Helene 156, 158.
Bleibtreu, Hedwig 107, 108, 173—179, 187—191.
Bulthaupt, Heinrich 75, 79, 129.
Burke, Edmund 49.

Campbell, Thomas 8.

Devrient, Eduard 168.
Dingelstedt, Franz, Freih. v. 5, 7, 15, 18.

Eisenberg, Ludwig 36, 46, 75.
Eloesser, Arthur 219.
Ernst, Otto 206.

Fischer, Kuno 132.
Fleck, Ferdinand 168, 70.
Fulda, Ludwig 154.

Gabillon, Ludwig 155—164, 187.
Garrick, David 49.
Geiger, Ludwig 91.
Guglia, Eugen 139.

Hartmann, Ernst 105—107 125—130, 184, 187.
Hauptmann, Gerhardt 211.
Heine, Albert 206—209.
Hevesi, Ludwig 158.
Hohenfels, Stella 64—71, 121—124.

Kainz, Josef 47—63, 90—103, 113 bis 117, 118—121, 127—130, 148—154, 173, 179—183, 185, 186, 196—203.
Kalbeck, Max 3.
Klapp, Michael 4.

La Roche, Karl von 90, 91.
Laube, Heinrich 3, 90.
Lewinsky, Josef 20—36, 72—81, 87, 88, 90—103, 115, 130—138, 169, 187.
Lewinsky, Olga 43, 108—112, 193 bis 195.

Minor, Jakob 1, 4, 36, 39, 140, 155.
Mitterwurzer, Friedrich 139—147.

Reinhold, Babette 197.
Richter, Jean Paul Friedrich 205.
Robert, Emmerich 187.
Rößler, Karl 209.
Rötscher, H. Th. 31.
Rosenbaum, Richard 7.

Schlenther, Paul 91, 98, 139.
Schmidt, Erich 75.
Schmittlein, Ferdinande 211—213.
Siddons, Sarah 8.
Sonnenthal, Adolf von 36—46, 72 bis 81, 130—138, 165—172.
Speidel, Ludwig 3, 15, 42, 141, 155, 166.
Strauß, David Friedrich 132.

Thimig, Hugo 187, 209—211.
Tieck, Ludwig 167, 170, 171.

Waldek, Rudolf 77.
Vischer, Friedrich Theodor 204.

Wilbrandt, Adolf 91, 100.
Wilde, Oscar 216.
Wolter, Charlotte 1—19, 27, 121 bis 124, 188, 190, 191.

Charlotte Wolter[1]

(geboren in Köln den 1. März 1834, gestorben in Wien den 14. Juni 1897).

Als dritte Hexe im „Macbeth" hat Charlotte Wolter 1858 bei einem Wiener Gastspiel des Heldendarstellers Hendrichs[2]) zum erstenmal Aufmerksamkeit erregt, nachdem ihr Budapester Erstlingsengagement an der Zahlungsunfähigkeit des Direktors kläglich in die Brüche gegangen war. Am Viktoriatheater in Berlin feierte sie bald darauf als Hermione ihre ersten tragischen Erfolge, und in eben dieser Rolle betrat sie nach fast dreißigjähriger Herrschaft in unbestrittner Machtstellung die Bühne des Burgtheaters am 23. Januar und am 4. März 1896 zum letztenmal in einem klassischen Drama. So sind die äußeren Daten ihrer Künstlerlaufbahn von Shakespeare gegeben.

Drei typische Eigenschaften der Shakespeareschen Frauen verliehen auch der künstlerischen Persönlichkeit der Wolter ihr Gepräge: die Phantasie, der Impuls und die sieghafte Schönheit. Diese Dreizahl umschloß das Mysterium ihrer schauspielerischen Individualität. Sie war eine Vollnatur[3]), die sich instinktiv auslebte. Neben ihrer elementaren künstlerischen Kraft sprach der Verstand erst das zweite Wort, wenn er überhaupt zu Worte kam; Verstandeseigenschaften und -errungenschaften traten in den Hintergrund. Wie nun die Weibesseele auf der Stufe urwüchsig unkontrollierten Empfindens zu zwei Extremen

[1]) Zuerst erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft 1909 (Bd. 45). Für freundliche Mithilfe bei dem Zusammentragen des Materials zu diesem Aufsatze bin ich den Damen Anna Steindel und Klärchen Fröhlich in Wien verpflichtet.

[2]) Vgl. J. Minor, Charlotte Wolter, Grillparzer-Jahrbuch VIII.

[3]) Vgl. J. Minor, Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 189: „Sie war ein starkes Naturell: ganz Race, Blut, Leidenschaft. Die unmittelbare Naturkraft war es zunächst, der niemand widerstehen konnte, die sich die Herzen des Publikums und die Stimme der Kritik widerstandslos unterwarf."

gelangen kann, zu übermenschlich erhabener Milde und zu raubtierartiger Wildheit, so ist der Name Charlotte Wolter das Zeichen geworden, in dem zwei entgegengesetzte Pole der Darstellungskunst zusammenfallen: die Raserei ungezügelter Leidenschaft und das Pathos edelsten Stils. Sie war Megäre und Göttin, Dämon und Genius, die glühende Sinnlichkeit und die überirdische Abgeklärtheit in einer Person. Diesen Kontrasten entsprachen formelle Gegensätze. Zum Teil verkörperte ihre Kunst noch die Weimaraner Prinzipien der bis zur Melodie gesteigerten Deklamation und der die Schönheitslinie nie außer acht lassenden Pose, zum Teil vertrat sie einen Naturalismus von souveräner Kühnheit. Und fast in jeder Rolle stellte sie diese Gegensätze unvermittelt nebeneinander, erklomm sie diesen Doppelgipfel. Sie war gewissermaßen nur auf den höchsten Zinnen zu Hause, in der verzehrenden Leidenschaft oder der Starrheit des Todes, dem wildesten Pathos oder der geläuterten Seelenruhe. Die Niederungen des Durchschnittsempfindens zogen sie nicht an. Sie übersprang sie häufig, zwischen den Gipfelpunkten blieb oft eine Kluft. Mittelstufen suchen, Brücken bauen, die Entwicklungslinie des Charakters bloßlegen war ihre Sache nicht. Die Abwesenheit alles geistigen Ringens mit der Rolle bildete in gleichem Grade die Schranke wie den hinreißenden Zauber ihrer Kunst. Über diesem Ausleben in doppelter Richtung ging ihr die Einheitlichkeit der Rolle, wo sie sich nicht ganz von selbst ergab, mitunter verloren, wie andererseits die starke Subjektivität ihres Wesens die Verwandlungsfähigkeit zuweilen beeinträchtigte. Ihre ungeheuren äußeren Mittel waren immer im Vordergrund. Mehr noch als das Bühnenkunstwerk im allgemeinen lebte das der Wolter von der unmittelbaren Anschauung, von der spontanen Wirkung durch Auge und Ohr. Darum ist eine Charakteristik ihrer Schöpfungen so schwer — fast unmöglich. Wem noch der Wohlklang ihrer Stimme im Ohre schläft, wem ihre hoheitsvolle Erscheinung noch vor Augen steht, in dem vermag die Schilderung einiger Rollen vielleicht den alten Eindruck zu neuem Leben zu erwecken — allein wer den Zauber ihrer Persönlichkeit niemals erfahren, dem werden diese Blätter auch schwerlich etwas sagen können.

Ihre Schönheit war von jener edlen großzügigen Art, die kaum eine Meinungsverschiedenheit zuläßt, und die mit den Jahren mehr reift als welkt, indem ihr das Alter an Ausdruck reichlich ersetzt, was es ihr an Frische nimmt. Ihre Bewegungen, von Fanny Elßler geschult, erhoben sich zu statuesker Plastizität und wurden in idealer Weise gesteigert durch eine zur selbständigen Kunst ausgebildeten Gabe der

Gewandung.[1]) In ihren Darstellungen war die Bildwirkung dem gesprochenen Part mindestens ebenbürtig. Und selbst in ihrer Rede hatte ein koloristisches Moment die Oberhand. Charlotte Wolter besaß in ihrer Stimme ein Instrument von unvergleichlicher Kraft und Ausdrucksfähigkeit — ein Instrument, das durch sich selbst wirkte, das sie aber auch auf allen Registern zu spielen verstand. Es war ein Mezzosopran von ungewöhnlichem Umfang. Er vibrierte in der Höhenlage wie eine Violinsaite und konnte in sonorer Klangfülle wie in Märchenbrunnentiefen hinabsinken. Sein Wohllaut legte sich auf die Seele wie dunkler Samt. In ihrer Kehle gab es keine Dissonanz. Selbst die erschütternden Naturlaute, die unter der volkstümlichen Bezeichnung „Wolterschrei" berühmt wurden, gingen nicht ins Schrille, Unharmonische über. Sie selbst schien im Genuß ihres Organes zu schwelgen und mehr seine Entfaltung und Steigerung zu musikalischer Wirkung anzustreben als ein Herausarbeiten des logischen Gehaltes der Rede. Das Wort, das ihr zum Träger der Melodie geeignet schien, wurde durch ein machtvolles Anschwellen des Tones hervorgehoben, auch wenn es verstandesgemäß nicht der Träger des Akzentes war. Die Kunst der „gesetzlich klaren Rede"[2]) hat Charlotte Wolter nie bemeistert. Im raschen Tempo störte mitunter ein Mangel an Rhythmus und an Übersichtlichkeit, und in diesem raschen Tempo sprach sie in ermüdend einförmiger Mittellage der Stimme, interesselos, tonlos, wie automatisch, was nicht an die großen Höhen und Tiefen der Empfindung heranreichte und der Darstellerin gleichsam nicht in Fleisch und Blut überging. Solche Stellen fielen aus dem Rahmen der Persönlichkeit. Die Wolter besaß unendlich mehr Genie als Talent. Aber bei aller Spontaneität ihres Schaffens hat sie es dennoch nicht bei den Früchten bewenden lassen, die ihr die Natur von selbst in den Schoß warf, sondern hat ihrer Begabung in kühnem Wollen mannigfache Veredlungen und Spielarten abgerungen.

Ihre frühesten Wiener Kritiker werfen ihrer Hermione Mangel

---

[1]) Ludwig Speidel schrieb anläßlich ihrer Antigone: „In Haltung und Gebärde haben wir nie Schöneres auf der Bühne gesehen. Frau Wolter hat skulpturelle Einfälle, die beinahe verblüffend wirken. Das griechische Gewand behandelt sie mit einer Virtuosität, daß man glauben könnte, sie wäre darin geboren." Und Max Kalbeck: „Das Kleid war für sie jederzeit ein historisches Kostüm, das die Geschichte des besonderen Charakters malerisch illustriert."

[2]) Laube, „Das Burgtheater" S. 404.

an Stil vor.[1]) In ihren Meisterjahren trat die klassische Linienführung an keiner ihrer Gestalten überzeugender und herrschender hervor als an dieser. Dem unbefangenen Zuschauer kam es nun nicht mehr zum Bewußtsein, daß die beiden großen Doppelseiten ihrer Kunst, der edle Stil und die ungebändigte Natur, doch nicht von Anfang an gleichmäßig stark in ihr entwickelt waren, daß ihr Formgefühl sich erst allmählich in bewußtem Ringen zu ebenbürtiger Bedeutung neben der eruptiven Leidenschaft emporgeschwungen hatte.[2])

Der erste und unverwischbare Eindruck dieser Hermione war eine Anmut von solcher Liebenswürdigkeit, daß Leontes ihr schlechterdings nicht widerstehen konnte. Die ungeachtet ihrer Mittelgröße im allgemeinen majestätisch wirkende Gestalt der Wolter war, von den griechischen Gewändern wie von einem poetischen Duft umflossen, hier zu schlanker Geschmeidigkeit herabgestimmt. Auf ein bräunlich gesticktes Schleppgewand aus hellgelber Wolle fiel der blaßblaue mit breiter Silberstickerei umrandete Crêpe-de-chine-Mantel, die Arme freilassend, die, obzwar vom Ellenbogen abwärts zu mager, durch die Kunst der Bewegung formvollendet erschienen. Ein Goldkranz, um die schwarzen aufgebundenen Locken gelegt, zeichnete die edle Form des Kopfes scharf ab. Sonniges Lächeln erhellte die ernsten Züge, die so häufig einer griechischen Kamee verglichen worden sind, und dieses Lächeln steigerte sich in der stummen Unterhaltung mit Polyxenes zu einem silberhellen Lachen. Die heitere Unbefangenheit, die leichte, natürliche Grazie des wortlosen Spiels der Hände und der Blicke war so ungezwungen als bezaubernd. Polyxenes mußte bleiben. Jede kokette Absicht lag ihrem Benehmen fern; es war mehr das scherzende Sichgehenlassen einer im Grunde schwerflüssigen, ernsten Natur von tief innerlichst königlicher Vornehmheit.

Im zweiten Akt bringt die Dingelstedt'sche Bearbeitung, in der

---

[1]) Vgl. „Wiener Zeitung", Abendblatt, 23. September 1862. Der Kritiker (B.) rühmt die Natürlichkeit ihrer Verteidigungsrede vor Gericht. Sie schien zu spielen, was der Augenblick ihr eingab. Er tadelt dagegen die Flüchtigkeit und Hast, welcher plötzlich ganze monoton hingesprochene, oft um Silben und Worte geradezu verkürzte Sätze zum Opfer fielen; er wünschte dem König gegenüber mehr Hoheit. Der Rezensent der „Ost-Deutschen-Post" (23. Sept. 1862, M[ichael] Kl[app]) findet das Spiel der Wolter zwischen den Stadien größter Gleichgültigkeit und momentaner pathetischer Aufwallung schwankend — letztere immer am unrechten Platz; die Szene vor Gericht bedeutungslos, einige unschöne Schmerzensschreie eine unglückliche Nachahmung der Ristori.

[2]) Vgl. Minor S. 189.

Charlotte Wolter ihre Shakespearerollen durchweg gespielt hat, die Szene mit Mamillius in breiter Ausführlichkeit. Unter Musikbegleitung flüstert der Kleine der Mutter sein Märchen ins Ohr. Hermione saß, die Gestalt in ein Peplum von der gelben Farbe des Unterkleides gehüllt, auf einem Ruhebett, auf dem der Knabe stand. Sie zog und drückte ihn zärtlich an sich und folgte seiner Erzählung mit dem für das Kind berechneten übertriebenen Ausdruck der Spannung und Verwunderung. Auf ihren blässer gewordenen mild-heiteren Zügen malte sich still befriedigtes Mutterglück. Dingelstedt läßt hier „eine sanfte Weise gleichsam das Märchen des Knaben erzählen und mit einer plötzlichen Dissonanz abbrechen, als Leontes stürmisch eintritt".[1])

Seine erste, ihr ganz unverständliche Anklage schien Hermione zu betäuben. Sie lallte: „Was ist das? Scherz?" Sie war in Gefahr, zusammenzubrechen; ihre Frauen mußten sie stützen. Als sie sich mühsam gefaßt hatte, schien sie durch die furchtbare Erfahrung dieses Augenblicks im tiefsten Sein verwandelt. Eine in Wehmut aufgelöste Niobe stand sie da. Keine Leidenschaft, keine heftige Aufwallung, kein Groll, kein Vorwurf trübte die tief schmerzliche Resignation, die nun ihr innerstes Wesen erfüllte. Die Ruhe einer Heiligen verklärte sie und strömte in melodischem Pathos aus. Was ihr widerfuhr, war ein Verhängnis; sich dawider zu bäumen, wäre töricht, wäre unwürdig gewesen. Sie sah in Leontes nicht den bösen Willen, sondern nur den traurigen Wahn verkörpert, die unselige Verblendung, der sie zum Opfer fiel, und die in ihr nicht Zorn, sondern nur schmerzlichstes Bedauern auslösen konnte. Doch wie im Frohsinn, ging ihr jetzt in der Trauer die Hoheit nicht verloren: sie war die königliche Dulderin ohne Herbheit, voll Größe. Wenn sie des Leontes herrisches „Gehorcht mir!" mit ihrem demütigen „Es geschehʼ des Königs Wille" bestätigte, so

[1]) Shakespeares „Wintermärchen". Theater von Franz Dingelstedt Bd. II, S. 128. Erwähnenswert ist es, daß diese Bearbeitung schon von der Kritik der Tagesblätter ziemlich einstimmig abgelehnt wurde. Die „Wiener Zeitung" (Abendbl., 23. Sept. 1862) rügt die eigenmächtigen Striche und die Zusätze in der zweiten Hälfte des 5. Aktes sowie die am Schluß eingeschobene Pantomime, die die Versöhnung Florizels mit seinem Vater veranschaulicht. Die „Ost-Deutsche Post" nennt den 3. und 4. Akt lebende Bilder zu Flotows Musik. Freilich stieß auch das Stück an und für sich auf entschiedenstes Unverständnis, als es (abgesehen von einer Aufführung im Jahre 1827 unter Carls Direktion im Theater an der Wien in der Bearbeitung von Franz von Braunau, vgl. „Die Presse", 23. Sept. 1862) am 20. September 1862 zum erstenmal in Wien über die Bretter ging.

klang durch die Ergebenheit zugleich ein Befehl an das Gefolge. Man zweifelte, ob ohne ihr bekräftigendes Wort Einer es gewagt hätte, des Königs Geheiß zu vollführen. Gleich darauf erschloß sich vor unseren Augen ein Abgrund weiblicher Hilflosigkeit, wenn sie nach der Bitte, ihr ihre Frauen zu lassen, eine Pause machte und leise, zögernd, mit einem Blick und einer Geste, die auf ihre Gestalt deuteten, hinzufügte: „wie mein Zustand es erfordert". Den Abschied von ihren Frauen nahm sie nicht weinend, doch mit bebender, von Schmerz durchwirkter Stimme; ihr Gram war um so ergreifender, je mutiger sie ihn mit entschlossener Selbstbeherrschung zurückzupressen schien. Die Wolter hatte Tränen in der Kehle, bei denen kein Auge im Zuschauerraum trocken blieb.

Hermiones Erscheinen auf dem Gerichtsplatze (III 2, in Dingelstedts vieraktiger Bearbeitung III) kündigten Oboen und Flöten an. Über ihr Haupt fiel ein schwarzer Schleier bis an den Saum des langen weißen Gewandes. Gesenkten Antlitzes, reglos wie eine Bildsäule, sprach sie in tiefer Stimmlage, mäßig rasch und eintönig den ersten Teil ihrer Verteidigungsrede. Bei der Aufzählung der erlittenen Unbill erwachte das Mitleid mit sich selbst; und als sie zu der Schilderung ihres elenden Frauenschicksals kam, strömte in dem unvergleichlichen Schmelz ihrer Stimme eine Wehmut aus, wie sie sonst nur die Musik auszudrücken vermag. Bei den Worten: „in des Weibes schwerster Stunde hilflos gelassen wie kein Bettlerweib" — durchlief ihr Organ eine ganze Tonleiter, indem sie schwersten im Sopran nahm und dann allmählich in den tiefsten Alt hinabglitt auf das kein, das sie mit der niemals ganz verleugneten, eigentümlich dunklen Färbung ihres Kölner Heimatdialektes sprach. Im Verlauf der Rede steigerte sich das Pathos zu kolossaler Größe. Hermione wuchs von der Angeklagten zur Anklägerin und überragte gebieterisch den König und ihre Richter, wenn sie den Schlußsatz hinausschmetterte: „Phoebos Apollo soll mein Richter sein", wobei ihre Stimme in Apollo wie im Gesange anschwellend, eine Melodie von drei deutlich unterschiedenen Noten umschrieb. Sie schien dabei selbst physisch zu wachsen. Die Rechte hoch empor gestreckt und den linken Fuß zurückgesetzt stand sie da in einer jener hoheitsvollen Gebärden, die sie um Kopfeslänge größer erscheinen ließen, als sie tatsächlich war. Die angeborene liebenswürdige Anmut dieser Hermione war unter der wuchtigen Hand des Schicksals zur Majestät erwachsen. Bei dem Verkünden des Orakels sank Hermione überwältigt in Paulinas Arme und bei der Nachricht vom Tode des Mamillius mit einem markerschütternden Aufschrei zu Boden.

Der Eindruck der Marmorstatue war ein täuschender. Das Garderoben-Inventarbuch des Burgtheaters verzeichnet für die Schlußszene des letzten Aktes einen weißleinenen Schlepprock und zwei Leintücher Darin lag das Geheimnis der unerreichten Echtheit der griechischen Gewänder Charlotte Wolters. Sie rührten nicht vom Schneider her. Sie waren von dem phantasieerfüllten Griff der eigenen Künstlerhand am eigenen Leib geschaffen, für jeden Abend neu, wie das schauspielerische Kunstwerk selbst sich jeden Abend neu erzeugt. Eines der Leintücher umfloß, vom Haupt herabwallend, die Gestalt und ließ nur das marmorbleiche Antlitz und einen schmalen Streifen des schwarzen Scheitels frei. Die linke Hand schob sich unter den rechten Arm, der das Haupt stützte; die Figur lehnte an einem weißen Säulenstumpf. Zuerst löste sich langsam der rechte Arm, dann der linke, — das Haupt ward frei und bewegte sich. Die Hände hoben sich und griffen nach dem Schleier, zogen ihn nach vorn, hielten ihn empor wie einen Baldachin und ließen ihn allmählich zu Boden gleiten. Dann erst wurden die Füße frei, die das lange über den Sockel fallende Gewand verdeckte. Schüchtern tasteten sie sich hervor; Hermione schien noch einmal in Reglosigkeit zu verfallen; endlich versuchte sie den ersten Schritt. Paulina und Leontes faßten ihre Hände. Noch auf der Stufe des Postamentes drückte sie die knieende Perdita an sich, und die Hände wie zum Segen ausbreitend, sprach sie mit priesterlicher Weihe die Worte, die bei Dingelstedt das Stück beschließen: „Ihr Götter schaut herab und schüttet Segen aus euren heiligen Schalen auf ihr Haupt".

Der Mangel jeder Erklärung über das natürliche Verbleiben der Hermione während der 16 Jahre, die sie verschwunden war, leistete der Darstellung der Wolter Vorschub. Ihrer edlen Dulderin traute man es nicht zu, daß sie die quälende Reue des trotz alledem geliebten Gatten so lange verborgen mit angesehen hätte. Ihre Hermione wurde tatsächlich verwandelt und der Marmor belebte sich vor unsern Augen. Das Publikum stand unter dem Eindruck eines Wunders.

* * *

Charlotte Wolter war im Zenith ihres Könnens, als Dingelstedt seinen „Macbeth" — es war fast mehr der Seine als der Shakespeares — im Burgtheater inszenierte[1]); und sie legte ihre ganze künstlerische

[1]) Diese Bearbeitung ist nicht im Druck erschienen. Die hier angeführten Zitate sind nach dem Souffleurbuch des Hofburgtheaters gegeben, das mir Herr Sekretär Dr. Rosenbaum mit dankenswerter Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte. Die Erstaufführung fand am 10. Oktober 1877 statt.

Individualität in diese Rolle. Sophie Schröder hatte als Lady Macbeth das Ungeheuer herausgekehrt. Ihre Lady war keines schönen Gefühles — also auch der Liebe nicht — fähig, und erst im gefesselten Zustand des Schlafes der Vergeltung zugänglich.[1]) Dagegen hat Mrs. Siddons bekanntlich der Lady Macbeth die zarte Schönheit der Blondine zuerkannt: „Schönheit von jener Art, die, wie ich glaube, gewöhnlich dem andern Geschlecht für die bezauberndste gilt — blond, weiblich, ja, sogar schwächlich“ [2]). Ihr folgte Charlotte Wolter insofern, als sie ihre Lady auf den Grundton eines durch spezifisch weibliche Reize bestrickenden, leidenschaftlichen Frauennaturells stimmte. Sie war in Macbeths Größe verliebt, und sie verführte ihn zum Verbrechen. Ihre äußere Erscheinung glich einer Verkörperung jener dämonischen Romantik, die das Stück beherrscht. Ihre Schönheit — allerdings mehr ein südlicher Zigeunertypus als ein nördlicher — atmete berauschende dunkle Glut. Die mandelförmigen Augen schwammen in berückendem Glanze, um die schwellenden Lippen spielte ein lockender, üppiger Zug. Für die phantastische Kleidung hatte — wie für so manches ihrer Kostüme — Makart die Skizzen entworfen, eine Farbensymphonie — ebenfalls dunkel, glutgesättigt: pfauenblauer Rock mit Überkleid von braunem Plüsch nach dem Schnitte mittelalterlicher Trachten; der scharlachrote Brustlatz mit barbarischem Schmuck besetzt, der — charakteristisch für damalige Begriffe von skrupulöser Echtheit der Ausstattung — sich bei genauer

---

[1]) Vgl. „Bäuerles Theaterzeitung“ Nr. 127 (22. Juni 1835). Der Kritiker (Heinrich Adami) spricht von ihr als der frechen Mörderin. „Ungeheuer schön“ nennt er die Worte: Hätt' er mich nicht, Wie er so schlafend lag, usw., die die Schröder „nicht weich, mild oder rührend, sondern eher gewaltsam und unzufrieden sprach, diese bessere Erinnerung in sich zurückdrängend, so daß sie bei den Worten: Ich hätt' es selbst getan! wieder ganz in ihrer höchsten Verworfenheit vor uns stand.“ In der folgenden Szene rühmt er den treffenden mimischen Ausdruck, das schlangenartige freudige Lauschen, um die erste Wirkung des begangenen Verbrechens zu beobachten, den verstellten Schreck, den erheuchelten Schmerz. In der Schlußszene erwähnt er das dreimal wiederholte „bebenmachende“ O!

In einer älteren Kritik (Nr. 41, 29. April 1815) wird die letzte Szene als „so gräßlich schön“ bezeichnet, „daß das Publikum mit zerrissenem Herzen Bravo! rief. Ihr Gang, das Schlottern ihrer Knie, das mühsame Schleppen des rechten Fußes, der sich vom Boden nicht mehr loszumachen scheint, der furchtbare Blick, dieses Zucken aller Gesichtsmuskeln, der wehmütige, schaurige Ton — alles dieses bekundete neuerdings die seltene Meisterin“.

[2]) Campbell, „Life of Mrs. Siddons“ II p. 10 (Furneß, „Macbeth“, Student's Edition, p. 416).

Prüfung als Kabilenschmuck erwies. Gleiche Behänge fielen von dem blau gestickten Kopftuch auf die reichen schwarzen Locken, die in welliger Fülle auf den Schultern lagen. Ein blauer Mantel vollendete den fremdartigen Eindruck. So betrat Charlotte Wolter (I 5, bei Dingelstedt II 1), den Brief lesend, von rechts her den hallenartigen Schloßhof von Inverneß, in dem der ganze Akt sich ohne Szenenwechsel abspielte. Bei den Worten „Heil dir, dem künftigen — — — König??" stockte sie wie vor etwas, was sie noch nicht ganz begriff. Den Rest ließ sie als wertlos fallen. Ihr Gemüt erfüllte zärtliche Besorgnis („Nur fürcht' ich eins, dein weichliches Gemüt") und liebevolle Sehnsucht („O eile, eile her!"). Nach der Meldung des Boten redete sie sich in Ekstase: „Kommt ihr Geister, Die Mordgedanken säen, entweibt mich hier!" rief sie mit einer Bewegung, als wollte sie das Gewand über der Brust aufreißen. In fortdauernder Steigerung ging die Erregung in Wildheit über, und der Schluß erscholl mit der vollen Wucht ihrer mächtigen Stimme: „daß nicht mein Dolch die Wunde sieht, Die er geschlagen, daß der Himmel nicht, Durchschauend aus des Dunkels Vorhang, rufe: Halt ein!" Hier gewahrte sie Macbeth und flog ihm mit einem leichten Jubelruf entgegen. Kein Zweifel, sie liebte ihn, liebte ihn nicht nur als „Teilnehmerin seiner Hoheit", sondern als Weib, mit einer auf sinnliche Leidenschaft gegründeten Liebe. Sie war, was sie war, nur durch Macbeth, für ihn, mit ihm, eins mit ihm. Seine Größe war es, an deren Zukunftsbild sie sich berauschte. Ein trunkenes Schwelgen lag in den Worten: „die über das armselige Heut mich weit entrückt".

Mit phantasievoller Energie war sie sogleich dabei, den Traum zu verwirklichen. Auf Macbeths Meldung, daß der König komme, stieß sie rasch und gepreßt die Frage hervor: „Und wann geht er wieder?" Schon nahm der Plan in ihr Gestalt an. Macbeths Gegenrede schnitt sie ab mit den Worten: „Niemals soll die Sonne den Morgen sehen" — Worte, die mit entschlossener Sicherheit wie Keulenschläge niederfielen. Diese Frau war von eherner Härte, wo die Verfolgung ihres Zieles es erforderte. Und doch schmiegte sie sich sogleich innig und liebevoll an den Mann, um dessentwillen sie zu allem bereit war, und flüsterte ihm fast zärtlich die Worte zu: „Dein Angesicht, mein Than, Ist wie ein Buch, wo wunderbare Dinge Geschrieben stehen."

Sie war Macbeths Beraterin, seine Gehilfin. In mütterlichem Tone, ermahnend, begütigend, sagte sie, indem sie ihn hinausbegleitete: „Blick frei und licht; Mißtrauen erregt verstörtes Angesicht."

Den Prospekt der Halle bildete eine große Tür, durch die man in den erleuchteten Festsaal blickte. Eine Doppeltreppe führte von ihr in den Hof hinab. Hier kam Lady Macbeth dem König entgegen und machte ihn sicher durch ihre demütige Liebenswürdigkeit, die weniger den Eindruck des Erkünstelten als des Unwillkürlichen machte. Ihre Natur war mit allen Reizen verführerischer Anmut ausgestattet, alles fiel ihr leicht. Vor Duncan tief geneigt, die Arme weit geöffnet, sprach sie mit dem einschmeichelndsten Wohllaut ihrer Stimme die Begrüßungsworte: „Herr, alle unsere Dienste, zwei- und dreifach In jedem Stück geleistet, bleiben nur Ein arm und schwaches Tun verglichen mit Der hohen Gnade, womit Ew. Hoheit Begünstigt unser Haus“ (I 7; bei Dingelstedt II 6).

Sie geleitete den Gast in den Speisesaal, aus dem sie nach Macbeths Monolog („Wär's abgetan“) hastig und erregt wieder zurückkam in augenscheinlicher Bestürzung über Macbeths Aufbruch von der Tafel. Ihr ganzes Wesen atmete Unruhe; sie ging auf und ab; ihr Verhalten Macbeth gegenüber war mehr besorgt als vorwurfsvoll. Sein Schwanken, seine Unklugheit schien ihr etwas Unbegreifliches. Nicht bitter oder gereizt, sondern traurig und enttäuscht sprach sie: „Du bist zu furchtsam, um in Kraft und Tat Der Mann zu sein, der du in Wünschen bist; Du wagst es, nach dem Höchsten aufzustreben, Und du erträgst es, schwach und feig zu sein.“

Nach und nach erst brach die Leidenschaft durch, bis die Flammen grausamer Wildheit emporloderten. Die Stelle: „Ich habe Kinder aufgesäugt“, klang graß und grell wie die selbstverleumderische Übertreibung einer in weiblicher Unkontrolliertheit über alles Maß hinausgehenden Ekstase.

An Macbeth gehängt, leise auf ihn eindrängend, teilte sie ihm den Plan zu Duncans Ermordung mit. Wie sie ihn so mit den gleißenden Feuerblicken ihrer Augen umgarnte, wie ihr weicher, weißer Arm sich um seinen Hals legte und ihre Sirenenstimme ihm zuflüsterte, schien sie die blendende Verkörperung seiner eigenen verführerischen Gedanken von lockender Größe, die ihn unentrinnbar umstrickten, denen er verfallen war. Diesem Weibe gegenüber gab es kein Nein, keinen eigenen Willen — im Grunde wollte sie ja auch nichts anderes, als was Macbeth selbst wollte, nur energischer war ihr Wille, jeden Widerstand niederwerfend. Nicht als Heldin, als Weib beherrschte sie den Gatten. Und mit der lebendigen, leicht bewegten Phantasie des Weibes genoß sie schon im voraus den sicheren Triumph: „Wer wird bei unsrem Jammer über seinen Tod Was andres denken?“

Nun kam der König vom Gastmahl, und unter Flötenmusik spielte sich eine Pantomime von Dingelstedts Erfindung ab: Duncan wollte seiner schönen Wirtin die Hand küssen. Sie ließ es nicht zu und beugte sich über die Seine. Er zog sie empor und küßte sie auf die Stirn. Die Wolter hätte solcher Mätzchen nicht bedurft, die der Echtheit ihrer Gestalt nur hinderlich sein konnten. Denn echt war sie trotz alledem. Durch die Verballhornung der Bearbeitung hindurch hatte sie mit der wunderbaren Witterung des künstlerischen Instinktes die Absicht des Dichters gespürt und ihr gehorcht.

Nach Macbeths Monolog: „Ist das ein Dolch?" (II 1, bei Dingelstedt II 10) betrat sie im weißen Nachtgewande, vorsichtig auslugend von ihrem Gemache aus den Hof, schritt horchend mit dem schleichenden Gang einer auf Beute lauernden Tigerkatze einige Stufen zu Duncan's Tür empor und sagte leise, wie von einem Schauer überlaufen: „Er ist dabei!"

Bei Macbeths Angstruf: „Wer ist da?" huschte sie entsetzt die Stufen herab, machte ihm Zeichen zu handeln, flog wieder hinauf, legte horchend das Ohr an die Tür. Die aufs äußerste getriebene Spannung machte sich in höchster Unrast Luft. Die Worte: „Hätt' er nicht, Wie er so schlafend dalag, meinem Vater Geglichen, ich hätt' es selbst getan!" sprach sie mit vollem Augenaufschlag, die Hände auf die Brust gelegt, im Tone der Überzeugung, die Leben und Persönlichkeit einsetzt für das vorgesteckte Ziel.

Nach Macbeths: „Sie ist getan, die Tat!" ließ die Wolter eine lange Pause eintreten. Die Gatten standen Seite an Seite, aber sie wagten nicht, einander Aug' in Auge zu blicken. Scheu, eben nur um das drückende Schweigen zu brechen, sagte sie endlich: „Die Eule schrie, und in der Wetterfahne sang der Sturm." Und abermals nach einer langen beklemmenden Pause: „Doch sprachst du nicht?

„Das ist ein jammervoller Anblick!" stöhnte Macbeth, und sie wiederholte: „Was, jammervoller Anblick!" nicht wegwerfend, nicht zurechtweisend, sondern stutzend, langsam und schwer; es dämmerte in ihr die erste Ahnung einer Möglichkeit auf, daß es am Ende anders kommen könnte als sie mit solcher Zuversicht erwartete. Dann begütigend wie man einem kranken Kinde zuspricht: „Sei doch klug!" Und in einem Tone, der sich wie eine streichelnde Hand lindernd auf die Seele legte, in liebevollster Hingabe: „Denkt dem so tief nicht nach."

Erst als ihre Milde den erhofften Eindruck ganz und gar verfehlte, wurde sie ungeduldig: „Wer war's denn, der so rief?"

Ein Anflug von Geringschätzung mengte sich in ihren Unwillen über seine Weigerung, noch einmal hineinzugehen: „O schwache Seele!“ Und mit jener Frauenenergie, die das Unmögliche für selbstverständlich hält, wenn es gilt, für den Geliebten einzutreten, welcher im entscheidenden Augenblick versagt hat: „Gib mir die Dolche!“ Raschen und festen Schrittes ging sie hinauf zu Duncans Zimmer.

Zurückgekehrt, betrachtete sie mit Widerwillen ihre blutigen Hände. Schon regte sich ein leiser Zwiespalt in ihrem Innern: Dem Prinzipe des Aufstachelns, das sie dem Gatten gegenüber als eine notwendige Pflicht verfolgte, stellte sich die uneingestandene Scheu vor der begangenen Tat entgegen. Mit der Versicherung: „Doch würd' ich mich so weißen Herzens schämen“, schien sie nicht nur Macbeth, sondern sich selbst überzeugen zu wollen, daß sie recht getan; und der Brustton sehnsüchtigen Hoffens klang aus den Worten: „Ein wenig Wasser reinigt von der Tat.“

Vorgeblich durch den Lärm der Gäste aufgeschreckt, erschien sie, von einer Kammerfrau gefolgt, in deren Arme sie sich bei der fingierten Ohnmacht gleiten ließen. Daß sie fingiert sei, blieb zweifellos. Lady Macbeth hatte in lauernder Spannung die Gäste beobachtet, die Sinne schwanden ihr nicht völlig, sie wankte mit Hilfe der Dienerin hinaus — es war ein Kunstgriff, der peinlichen Szene ein Ende zu machen.

Der für die innere Entwicklung der Lady unentbehrliche kurze Monolog: „Nichts ist gewonnen, alles ist dahin“ (III 2) entfällt bei Dingelstedt. Diese Lücke hatte die Wolter durch ihr Spiel in den nachfolgenden Szenen auszufüllen. Schon über der vorhergehenden hatte der leichte Schleier einer bösen Ahnung gelegen. Nun (III 2, bei Dingelstedt III 4) trat sie hastig zu ihrem Gatten ins Gemach (ein Saal ohne jeglichen Hausrat, wie ihn das alte Burgtheater selbst unter einer „prunkliebenden“ Direktion, wie die Dingelstedts, hinzustellen pflegte). Ihr Zureden klang noch weicher, noch begütigender und um einen Schatten trauriger. Resigniert sagte sie: „Was geschehen, ist nicht zu ändern. Darauf muß auch kein Blick zurück mehr fallen.“ Aber auf Macbeths „Banquo lebt und Fleance“ schnellte sie wie eine Viper empor und schnitt seine Rede ab mit einer Vehemenz, die jeden weiteren Einwand aufhob: „Doch nicht unsterblich.“

Der Königsstaat, den Charlotte Wolter zum Festmahl anlegte, kennzeichnete durch seinen Prunk die ehrgeizige Emporkömmlingin. Auf gelbseidenem Rock trug sie ein Oberkleid von rot-gelbem Brokat, wie

der lange rotsamtene Krönungsmantel von einer mit Edelsteinen verzierten Borte umsäumt; von dem Diadem wallte ein goldgestickter Schleier. Lady Macbeth wies den Gästen die Plätze an der Tafel an, die sich links auf einer um zwei Stufen erhöhten Estrade befand. Ihre Heiterkeit schien gezwungen. Mit einem gepreßten Auflachen bat sie Macbeth: „Sprecht Ihr für mich.“ Man merkte ihr die furchtbare Anstrengung an, die sie das Doppelspiel kostete: die scharfe angstvolle Beobachtung Macbeths und der zur Schau getragene liebenswürdige Gleichmut. Schließlich schien es über ihre Kraft zu gehen. Dicht an Macbeth herantretend, herrschte sie ihn halblaut an: „Bist du ein Mann?“ Der Zorn über seinen alles zu Schanden machenden Mangel an Selbstbemeisterung brach sich gewaltsam Bahn. Für das, was ihr in Macbeth lässige Hingabe an phantastische Hirngespinnste dünkte, fehlte ihr offenbar jedes Verständnis. Ihrer selbst nicht mehr mächtig, wurde sie hart bis zum schneidenden Hohn, bis zur grimmigen Wut. Von Macbeth zu den Gästen zurückkehrend, raunte sie ihm zu: „O pfui der Schmach!“, ein langgezogenes Pfui voll Abscheu und Entrüstung. Gleich darauf sprach sie von der Tafel herab mit königlichem Anstand und im liebenswürdigen Gesellschaftstone des leichten Vorwurfs die Worte: „Mein Gatte, die Gäste missen euch!“ Aber auch das für Macbeth allein berechnete: „Ihr habt die Lust verscheucht“ schien wieder erfüllt von mitleidsvollem Bedauern über ein großes Unglück, das sie gemeinsam erlitten; der Zorn war eine Aufwallung des Augenblicks gewesen.

Huldvoll herablassend entließ sie die Gäste und geleitete die letzten zur Tür hinaus. Erst bei Macbeths Frage: „Wie weit ist die Nacht?“ kehrte sie zurück. Ihr Auge blickte nun düster, ihre Stirn war umwölkt. Auf Macbeths Bemerkung, Macduff weigere sich zu kommen, legte sie in ihr „Sandtest du nach ihm?“ ein Erstaunen dessen Intensität laut dafür sprach, wie völlig neu es ihr war, daß er einen politischen Schritt, und sei's der geringfügigste, ohne ihr Wissen unternehme.

Zu den Schlußworten: „Dir fehlt das Labsal der Natur, der Schlaf!“ gibt Dingelstedt die Bühnenweisung: „Bedeutungsvoll, als auf das Nachtwandeln vorbereitend.“ Die Wolter sprach sie mit groß aufgeschlagenen, wie in die schwarze Zukunft blickenden Augen und legte in sie eine Welt von Erbarmen. Der Ton durchlief dabei den ganzen Umfang ihrer Stimme; er fiel mit vollem Akzent auf die höchste Note: Dir, und sank unter fast gleicher Bewertung der einzelnen

Silben hinab — wie in den dunklen Schicksalsabgrund. Der Eindruck war in der Tat „bedeutungsvoll", obgleich er gegen den Zusatz läppischer und banaler Tautologien aufzukommen hatte, den Dingelstedt sich in unglaublicher, dilettantischer Vermessenheit und unglaublichem Mangel an künstlerischem Feingefühl hier zuschulden kommen ließ. In seiner Bearbeitung lautet der Aktschluß folgendermaßen: Macbeth: Komm, komm, wir wollen schlafen — (abgehend, in sich vorloren) wenn wir's können. Lady: Schlafen —. Macbeth: Wenn wir's können.

In der Nachtwandelszene trat Charlotte Wolter, von rechts über eine Treppe herabkommend, in das schmale, fast leere Zimmer. Ein weißes weitärmeliges Schafwollgewand umfloß in langen, weichen Falten ihre Gestalt; Kinnband und Stirnbund mit tief herabfallenden Enden legten sich, das Haar fast völlig verbergend, knapp um das todesfahle Antlitz. Langsam, schleppenden Schrittes kam sie über die Stufen, die offenen Augen starr ins Leere geheftet, in der weit vorgestreckten Hand eine Lampe. Sie setzte sie auf den in der Nähe des Einganges stehenden Tisch. Ihr Blick fiel auf ihre schmalen Hände, und sie begann sie zu waschen, indem sie die Fläche der rechten auf den Rücken der linken Hand gelegt, die gespreizten langen Finger der einen durch die Knöchel der anderen zog. Tonlos dumpf, mit langen Pausen zwischen den einzelnen Sätzen sprach sie den Monolog. Schauderndes Entsetzen lag in den Worten: „Wer glaubte auch, daß dieser alte Mann Noch so viel Blut in seinen Adern hätte." — Dann versank sie in dumpfes Brüten, aus dem die Erinnerung an Macduffs Frau sie wieder aufrüttelte. „Wo ist sie nun?" wurde in ihrem Munde zur verzweiflungsvollen Klage. „Arabiens Wohlgerüche alle Versüßen diese kleine Hand nicht mehr" sagte sie in der Altlage mit einem schmerzlichen Beben der Stimme, in dem ein nicht in Worte zu fassendes Weh erzitterte; und das dreimalige Oh! war ein Jammerlaut von undefinierbarer Wirkung. Nun nahm sie die Lampe vom Tisch und entfernte sich langsam, wie sie gekommen war. Auf den ersten Stufen der Treppe stand sie still und holte, den Oberkörper weit zurückgeneigt, aus den Tiefen ihrer gequälten Brust einen schweren Seufzer, der langsam und schaurig verhallte, während die bleichen Lippen, als läge schon der Tod auf ihnen, geöffnet blieben. Den Zuschauern gerann das Blut in den Adern.[1])

* * *

[1]) In den Tagesblättern wurde mehrfach das Vordrängen auf den Effekt lossteuernden Virtuosentums getadelt. Die „Wiener Abendpost"

Ein Jahr später, am 30. Oktober 1878, brachte Dingelstedt „Antonius und Kleopatra“ [1]) im Burgtheater — wohl die gröbste Verunglimpfung von allen, die dieser Dramaturg dem Dichter angetan. Die Rolle der Kleopatra wurde der Wolter auf den Leib zugeschnitten, oder vielmehr, der wohlwollende Direktor kleisterte in unseligem Mißverstehen des dichterischen wie des schauspielerischen Genies, das seiner Obhut anvertraut war, aus dem Charakter — einem der kompliziertesten und ausgearbeitetsten, die Shakespeare geschaffen — eine Rolle zusammen.[2]) Die Künstlerin hatte gegen die durch Dingelstedt in die Gestalt der Cleopatra hineingetragenen Widersprüche und Plattheiten zu kämpfen wie gegen eine Strömung, die sie nicht völlig bewältigen konnte. Man warf ihrer Cleopatra Mangel an Einheitlichkeit vor; in Wahrheit traf der Vorwurf den Bearbeiter. Hätte Charlotte Wolter die Shakespearesche Kleopatra spielen dürfen, so würde sie vermutlich mit der Selbstverständlichkeit ihres genialen Instinktes den Charakter einfach vor unsern Augen ausgeschöpft haben. Unter den erschwerenden Um-

---

(11. Oktober 1877) mahnte: Weniger Makart, mehr Shakespeare! und fand in dem Gemisch von Wachen, Schlafen und Nachtwandeln einen Verstoß gegen die Naturwahrheit. Auch die „Presse“ (14. Oktober 1877, J. B.) sprach von pathologischer Detailmalerei, die mehr durch das Außerordentliche packe als mit rein geistiger Wirkung ergreife.

[1]) Antonius und Kleopatra, Tragödie in fünf Aufzügen, frei übersetzt und bearbeitet von Franz Dingelstedt. Wien, Gerold 1879.

[2]) Ludwig Speidel („Neue Freie Presse“, 3. November 1878) schreibt: „Die Bezeichnung ‚frei übersetzt und bearbeitet‘ ist in weitestem Sinne zu nehmen. Dingelstedt geht mit beherzter Axt durch den üppigen Wald Shakespearescher Dichtung und holzt in aus, rechts und links, holzt ihn manchmal so gründlich aus, daß nichts mehr übrig bleibt als die leere Luft und seine eigene Gestalt, die sich auf dem von seiner Hand geschaffenen Blau des Himmels höchst fremdartig zeichnet.“ Er hält es für den größten Mißgriff Dingelstedts, daß er selbst in dem Verhältnis zwischen Antonius und Kleopatra, das den Kern und das Hauptinteresse des Stückes bilde, „dem Poeten tief ins Fleisch geschnitten, so daß er in der zweiten Hälfte der Tragödie den Dichter beseitigt und sich selbst an dessen Stelle gesetzt hat. Und nicht einmal im Sinne Shakespeares hat er für Shakespeare gedichtet, sondern schnurstracks gegen den Sinn desselben. Unter Dingelstedts Federkiel ist Kleopatra eine andere, Antonius ein anderer und das Verhältnis der beiden gerade in den entscheidenden Augenblicken das Gegenteil von dem geworden, was Shakespeare daraus gemacht hat.“ — Über die Umstürzung der Szene nach der Schlacht bei Actium sagt er: „Man traut nicht seinen Augen und Ohren! . . . So viel Worte, so viel Widersprüche gegen den Charakter der Kleopatra . . .“

ständen, mit denen ihre Darstellung zu ringen hatte, ist es Ruhms genug, daß sie dennoch das Wesen der Kleopatra in seinem innersten Kern erfaßt und in einem Bilde von unauslöschlicher Farbenpracht verkörpert hat.

Sie packte diesen in Proteusartiger Verwandlungsfähigkeit so leicht der Schauspielerin durch die Finger gleitenden Charakter bei seiner Urwüchsigkeit. Ihre Kleopatra wirkte als Naturphänomen, das jede Kritik aufhebt, dessen bloßes Dasein auch seine Daseinsberechtigung und sein Gesetz bedeutet. Antonius und Kleopatra sind beide Rasse-Prachtexemplare, Elite-Kraftnaturen, die einander an höchster Lebensfülle, an Schönheit und Talent, an unbezwungener Leidenschaft und an moralischen Defekten den Rang ablaufen. Gutes und Böses wuchert in ihren Seelen wie in einem üppigen tropischen Boden; es imponiert, es fasziniert. Kleopatra übt auf den Antonius eine dämonische Macht aus, und das Stück ist nur verständlich, wenn sie diesen Zauber auch auf das Publikum ausübt. Wer vermochte das überzeugender, gewinnender als die Wolter? Zwar stellte sich ihr auch hier die pseudo-verständnisvolle Vordringlichkeit Dingelstedts hemmend in den Weg, indem er die Ptolemäerin, die griechisches Blut in den Adern hat, mit der dunkelbraunen Gesichtsfarbe, den hinaufgezogenen Augenbrauen und dem schwarzen Wollhaar der Aethiopin auftreten ließ, wodurch die Schönheit der Wolter empfindliche Einbuße erlitt. Aber die unvergleichliche Anmut ihres Mienenspiels und ihrer Bewegungen siegte auch darüber. Wenn sie im ersten Akt unter Tanzmusik auftrat, auf Antonius gelehnt und mit ihm tändelnd, in blau-weißen Gazegewändern von fremdartigem Zuschnitt, goldgestickte Ibisköpfe auf der Brust — so glaubte man in ihr die Personifikation des unwiderstehlichen weiblichen Reizes zu erblicken. Oder vielleicht richtiger eine Personifikation der Koketterie — Koketterie nicht in dem oberflächlichen gesellschaftlichen Sinn, sondern als das instinktive, mit allen Kräften verfolgte Streben, ein Wesen des andern Geschlechts zu fesseln. Die Kleopatra der Wolter war diese Kokette im großen Stil: Dirne und Königin, Furie und Sirene, Pantherkatze und einschmeichelnde Lieblichkeit in einer Person; die geborene Kokette, die aber zugleich als Künstlerin ihre natürlichen Anlagen bis zu raffiniertem Virtuosentum ausgebildet hat. Und wie keine echte Künstlerin selbst bei ihrem Werke kalt bleibt, während es andere bewegt, so blieb Kleopatra nicht unberührt von der Leidenschaft, die sie in Antonius entfesselte. Ganz Temperament, ganz Affekt, lebte sie sich zügellos in südländischer Glut und despotischer Selbstherrlichkeit vor uns aus.

Eine reiche Farbenskala des unkontrollierten Empfindens von der echten Leidenschaft bis zur kleinlichen Weiberlaune wurde vor uns entrollt. Kleopatra saß als Fürstin steif und kerzengerade auf ihrem Throne (II 5, Dingelstedt II 5) im knappen, kurzen Gewande, die Knie fest geschlossen, die Hände flach auf sie gelegt; den Oberleib scheinbar nur mit Schmuck und Metallplatten belegt; das Haar in vielen Zöpfchen unter dem gestreiften sphynxartigen Kopftuch vorquellend, das ein über der Stirn von einem Ibiskopf bekrönter Goldreif um das Haupt festhielt; einen lauernden, stechenden Blick in den geschlitzten Augen; sie schien ein lebendig gewordenes Pyramidenwandbild — für den modernen Geschmack von pikanter Fremdartigkeit. So empfing sie den Boten, der die Nachricht von der Wiedervermählung des Antonius überbrachte. Und im Handumdrehen verwandelte sich die starre Majestät in den Wutanfall einer Wilden. Ebenso vulkanisch war der Ausbruch ihrer Freude über den willkommenen Botenbericht (III 3, Dingelstedt III 3); ebenso unvermittelt ihre Übergänge vom Weinen zum Lachen, von neurasthenischer Apathie zu tollem Jubel, von bissiger Ironie zu weicher Demut. Man begriff es von dieser Kleopatra, daß ihre Frauen nicht wagen, sie anzusehen, wenn sie zürnt, und doch ihren Tod nicht überleben.

Denn sie war die Frau, die als solche kann, was sie will; die Frau, der schlechterdings nichts unmöglich ist. Der Reichtum ihrer Mittel imponierte, wie immer man über die Art denken mag, in der sie sie anwendete. Es war ein unerschöpflicher Reichtum; sie kam nie in Verlegenheit. Und zu diesem ungeheuren Reichtum ihrer Fähigkeiten gehörte auch die, zu lieben — gleichviel ob in ihrer Begriffssphäre der Reiz mitunter die Stelle der Liebe vertrat. Sie trieb mit Antonius kein leichtfertiges kühles Spiel, sie liebte ihn; sie setzte Himmel und Hölle in Bewegung, ihn festzuhalten; sie spannte ihre ganze Findigkeit — das Ergebnis einer blühenden Phantasie — in den Dienst ihrer Liebe; sie bot ihre ganze überreife Erfahrung auf. Nicht Eitelkeit oder Eigennutz waren die Triebfedern ihres Handelns, waren es zum mindesten nicht in erster Linie; nein, sie hielt dieses ewige Locken und Abstoßen für notwendig, um einen Mann wie Antonius zu fesseln. Wer zweifelte daran, wenn er die Wolter am Werk sah, wie sie mit der Intensität eines ungehemmten Willens der Bezauberung des ihr verfallenen Helden oblag? Wie sie mit dem bestrickenden Lächeln, dem berauschenden Blick, mit der beseligenden Liebenswürdigkeit ihres ganzen Wesens ein Netz um ihn wob! Ihre Bosheit, ihr Nörgeln, ihr eigen-

sinniges Sichversagen — alles und jedes war nur ein Behelf mehr, um ihre Hingabe desto unwiderstehlicher zu machen. Wer zweifelte daran, wenn er sie (I 3, Dingelstedt I 5), nachdem sie den Antonius kalt und grausam gehöhnt hatte, plötzlich als es zum Scheiden kam, wie von einem unabweisbaren Impuls getrieben, in rührseliger Weichheit an seinem Halse hinschmelzen sah: „Wohl Torheit — eine Liebe wie die meine!" Wer zweifelte daran bei ihrem Aufschrei über die Nachricht, daß Antonius wieder vermählt sei; oder bei ihrem lauten Schluchzen an Antonius' Brust, wenn sie (Dingelstedt IV 2, Umdichtung von IV 10) gleichsam erdrückt von seinen Vorwürfen stammelte: „Vergib! vergib!"

Ihrer Kunst gelang selbst das schier Unmögliche: sie breitete einen Hauch von Hoheit über den furchtbaren Dingelstedtschen Monolog IV 3 („Ei, wer bist denn du, daß du dich überhebst — — elender Römer, lerne du von mir . . . . wie man stirbt, Wenn man in Ehren nicht mehr leben kann!"). Ihre Kleopatra stolperte nur über diesen Talmiheroismus bösester Sorte. Eine andere hätte sich daran den Hals gebrochen. Die Wolter empfand richtig, daß es für Kleopatra nur ein Heldentum gebe: das der Liebe. Zu ihm führte sie sie empor, obgleich ihr die Bearbeitung im 5. Akt den Boden unter den Füßen entzog. Hier hat Dingelstedt die Dichtung verstümmelt. Die Szene mit Caesar entfällt, sowie der Verrat am Antonius durch die Auslieferung der Flotte, und statt dessen muß Mäcenas den Reizen der Kleopatra erliegen, aber höhnisch und kalt von ihr abgewiesen werden. Dingelstedt wurde offenbar von der Absicht geleitet, den Charakter der Kleopatra zu entlasten. Ihm fehlte Shakespeares Mut zu der königlichen Schlange am alten Nil, und er fühlte augenscheinlich nicht, daß gerade die Wankelmütigkeit, die in Kleopatras vielfarbig schillerndem Wesen einen integrierenden Einschlag bildet, zum Schlusse betont werden muß, um die unlöslichen Bande aufzudecken, durch die sie dem Antonius vereint ist. Sie will von ihm los und kann es nicht; sie liebt ihn tatsächlich viel mehr, als ihr selbst bewußt ist — sie kann ohne ihn nicht leben. Dies empfand die Wolter. Es war der großartige Abschluß einer naturgemäßen inneren Entwicklung, wenn sie ihre Kleopatra an der Leiche des Antonius zu einer Heldin der Liebe und in der Abgeklärtheit ihres freiwilligen Sterbens fast zur Märtyrerin der Liebe steigerte.

Mit dem gellenden Schrei: „Antonius tot!" stürzte sie (IV 13, Dingelstedt IV 8) herein (ebenfalls eine auf den äußeren Effekt berechnete

Abänderung des Bearbeiters). Sie warf sich über Antonius, bettete kniend das Haupt des Toten in ihrem Schoß und bedeckte es mit Küssen — es war ein Paroxysmus des Schmerzes, den nur der Tod lösen konnte.

In der Sterbeszene hatte sie die ägyptischen Kleider mit einem griechischen Gewande von weißer Farbe vertauscht, und das Haar fiel ihr in natürlicher Fülle auf den Nacken. Als sie auf das Lager hingestreckt, die Schlangen angesetzt hatte, wich allmählich die Spannung aus ihrem Wesen und löste sich in kühle Ruhe. Ihre Lippen hauchten Laute der Erleichterung; das Antlitz schien sich zu glätten, zu verjüngen, zu verklären; in ihren Zügen trat die eigene edle Schönheit der Darstellerin in ihr Recht; schließlich sank das Haupt mit einem leichten Seufzer zurück — sie hatte vollendet.

* * *

Seit einem Jahrzehnt ruht sie nun selbst, die große Künstlerin, in ihren Iphigeniegewändern unter dem grünen Rasen des Hietzinger Friedhofs, auf den die lieblichen Hügel des Wienerwaldes niederschauen. Erst ein Jahrzehnt — und schon ist ihre Kunst historisch geworden, schon gehört sie zum großen Teil einer abgelaufenen Epoche an. Eine Schule konnte die Wolter nicht bilden, obgleich sie leicht zu kopieren, noch leichter zu parodieren war. Das Erlernte, wie das Erlernbare bildete nur den geringsten und weitaus den schwächsten Teil ihres Könnens. Sie war eine Naturerscheinung, etwas in seiner Eigenart Einziges und Unvergleichliches. Wenn auf irgendeine künstlerische Individualität, so paßt auf die ihre das Wort Ariosts: Natura il fece e poi ruppe la stampa. Diejenigen, denen das klassische Schönheitsideal zum erstenmal in ihrer Verkörperung lebendig geworden, haben damals eine Offenbarung empfangen und blicken auf die Fügung, daß sie ihrer teilhaftig wurden, noch in reifen Jahren dankbar zurück als auf ein Jugendglück.

Josef Lewinsky[1]

(geboren 20. September 1835, gestorben 27. Februar 1907).

Mit Lewinsky ist einer jener bewußt schaffenden Künstler aus dem Leben geschieden, dessen Werk weniger das Ergebnis der genialen Intuition ist, die der Herr seinen Lieblingen im Schlafe gibt, als der Ertrag imponierender, die Tiefen der Natur und Kunst durchdringender Geistesarbeit.

Feingliedrig im Geist wie im Körperbau und geistig wie physisch „ein guter Kopf", gehörte er in eminenter Weise unter die denkenden Schauspieler. Die Gunst großer Bildungsmöglichkeiten war ihm in der Jugend nicht vergeblich geboten worden. Späterhin zählte er unter jene immer seltener Werdenden, die unbeschadet der eigenen gereiften Meisterschaft als Lernende durchs Leben gehen. Der forschenden Wißbegier gesellte sich die phantasievolle Intensität einer Bewunderungsgabe, die leicht zur Selbstunterschätzung führt. Es ist in der Regel ein Kennzeichen des Genies, daß es von Haus aus bescheiden ist. Lewinsky besaß dieses Merkmal in hohem Maße, obgleich er, wie jeder Schauspieler von Begabung, Autodidakt war und der Autodidakt sich ohne ein gut Teil Selbstvertrauen und Geringschätzung anderer kaum durchsetzen kann.

Lewinsky hat das Glück gehabt, das große Talente zu haben pflegen. Seine Schauspielschule wurde das Burgtheater. Dreiundzwanzigjährig trat er in verantwortungsvoller Stellung als Mitglied ein. Er erschien wie ein Phänomen. Doch jählings auf einen Gipfel gehoben, hatte er seine Befähigung immer aufs neue zu legitimieren, seine tonangebende Stellung immer aufs neue zu erobern. Das Glück, das ihm die Lehrjahre ersparte, hat ihm die Zeit der Meisterschaft nicht leicht gemacht. So wurde er fest. Er stählte seine Kampfnatur,

[1]) Erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1908 (Bd. 44).

daß sie lernte, sich widrigen Einflüssen wie hemmenden Schicksalsfügungen in zäher Resistenz entgegenzustemmen.

Es ist nicht blos ein äußerlicher Zufall, daß das Burgtheater die einzige und alleinige Stätte seines gesamten künstlerischen Wirkens blieb. Ein guter Österreicher seinem innersten Wesen nach und für die heimische Kunst begeistert, gehörte Lewinsky mit seinem festesten Wollen, seinem überzeugtesten Glauben dem Institut. Er war gewissermaßen seiner Fahne zugeschworen. Das Burgtheater verlassen, hätte ihm Fahnenflucht bedeutet. Der Freiheitsliebende, der Selbstgemachte, dem Burgtheater gegenüber war er ein freiwillig Dienender, der seine Ehre in unwandelbarer Vasallentreue erblickte. In diesem Sinne trug er, der über Titel und Auszeichnungen gleichgültig Hinwegsehende, auch seine Hofschauspielerwürde mit Bewußtsein, die Würde, die bei allem einschneidenden Gegensatz zwischen einst und jetzt dennoch an den Titel der armen, vogelfreien Komödianten der Königin Elisabeth erinnert: Her Majesty's Servants.

Lewinsky hat zeit seines Lebens unbestritten für eine interessante Persönlichkeit gegolten. Jeder Genius hat seinen Dämon, der ihn versucht und anficht, reizt und stachelt. Aus diesen gewaltigen, inneren Zwiespalten werden die interessanten Persönlichkeiten geboren. Eigenschaften wie Fehler helfen gleich sehr an ihrer Ausgestaltung. Die Persönlichkeit Lewinskys war eine außergewöhnlich komplizierte, noch komplizierter dadurch, daß ihr künstlerisches Profil sich mit dem rein menschlichen nicht immer vollkommen deckte. Skepsis und Gläubigkeit, Aufklärung und Romantik, Energie und Problematik, Melancholie und Humor, grübelnder Tiefsinn und gutmütiges Behagen, Askese und Genußlust, Treuherzigkeit und Verstandesschärfe, die männliche Selbständigkeit eines hartnäckigen Willens und ein lässiges Sichtreibenlassen — aus einer so bunten Menge reich abgetönter Farben setzte sich das Spektrum dieses merkwürdigen Charakters zusammen, dessen Gesamtanblick dennoch das ungebrochene Licht eines ganzen Menschen von eindeutig klarer und aufrechter Gesinnung ergab. So ist er unter uns gewandelt als einer, der das Leben ernst nimmt, ohne in Bitterkeit und Sarkasmus zu verfallen, als einer, der die Geschenke des Daseins empfängt, ohne sie zu bekritteln, als einer, der über die Menschen urteilen kann, ohne sie zu verachten.

Lewinskys schauspielerisches Ingenium trug eine ausgesprochen nordische Färbung. Nichts Prachtvolles, nichts Strahlendes, keine

Überfülle, deren Einzelheiten einander erdrücken. Klarheit, Mäßigung, Einheitlichkeit waren seine führenden Geister.

Dem starken Temperament, das mit Dämonen nicht unbekannt ist, verband sich eine Phantasie, die über jene Geistesblitze und kühnen Kombinationen verfügte, welche ein Geschenk der Götter an ihre Bevorzugten sind. Und beiden hielt eine kühl abwägende Logik das Gleichgewicht. Lewinsky repräsentierte sozusagen den auf Gewissenhaftigkeit eingestellten Impuls. In seinen Meisterrollen wogen inneres Erlebnis und sinnlicher Eindruck, Überblick der Situation und Einblick ins Gemüt einander auf. Seine dramatische Phantasie entwickelte mehr einen ethischen als einen physischen Reiz. Man hatte nicht so häufig Anlaß, Kunstgriffe zu bewundern, als man den Gedankenvorrat spürte, aus dessen reicher Fülle geschöpft war. An seinem Werk hatte die Stimmung keinen so maßgebenden Anteil als die Überlegung. Allein, wenn er der Rolle auch als scharfer Analytiker zu Leibe ging, wurde er doch niemals ihr Sektor. Bei ihrer Einfügung ins Ganze entwickelte er eine Art perspektivischer Kunst von bewundernswertestem und unerschütterlichstem Takt. Es kam ihm nicht darauf an, wirksam zu spielen, sondern gut zu spielen. Seine künstlerische Überzeugung hatte ein scharfes, deutliches Gepräge. Er trug sie in sicheren, reinen Händen als ein unveräußerliches Ideal in ehrfürchtiger, begeisterter Treue durchs Leben. Mit ihr gab es kein Paktieren. Neben ihr kam keine andere Rücksicht auf, keine Furcht, keine Lockung. Er hat immer nur das Werk in Szene gesetzt, niemals sich selbst. Er hat der Kunst um ihrer selbst willen gedient, ohne seitwärts zu schielen nach Gold und Gut, nach persönlichem Wohlsein oder sozialer Macht. Als Fanatiker der Arbeit fand er seinen Stolz und seine Stärke in jenem selbstverleugnenden Opfermut, der den Trägern des heiligen Feuers eigen zu sein pflegt.

Seiner ganzen persönlichen Eigenart nach, die unbeschadet des frischen Impulses warmer Empfindung ihr Gepräge doch von dem überragenden Intellekt erhielt, gipfelte für ihn seine Kunst in der Lösung, Sichtung und Durchleuchtung von Charakterproblemen. Die festen Konturen der Gestalt waren ihm das Wesentliche einer Rolle, mochte sie noch so groß oder noch so klein sein. Man könnte ihn, wie die präraffaelitischen Maler, einen Künstler der Linie nennen. Er warf seinen Umriß mit wenigen großen Strichen hin, deren Sicherheit immer die Meisterhand verriet. Auf die Einzelheiten kam es ihm weniger an. Unbedingte Einfachheit war sein künstlerisches Evangelium.

Nie ist ein Schauspieler geflissentlicher allem Virtuosen- und Komödiantentume aus dem Wege gegangen, nie hat einer seine eigene Person weniger in Szene gesetzt.

Als Charakterdarsteller hat Lewinsky selbstverständlicher Weise viele seiner größten Aufgaben von Shakespeare empfangen. Ja, man kann sagen, daß in dem Menschenalter, durch das er ein Hauptvertreter seiner Kunst war, kaum ein Shakespearesches Stück über die Bretter des Burgtheaters gegangen sein dürfte, zu dessen Ausgestaltung er nicht das Seine beigetragen. Oft in Episodenrollen, die gemeinhin für unbedeutend oder undankbar gelten und aus denen er gleichwohl in liebevollem und eingehendem Versenken alle Möglichkeiten der Individualisierung herausholte, die der Dichter in sie gelegt. Sie rundeten sich in seiner Darstellung zu selbständigen und eigenartigen Persönlichkeiten.

Sein Worcester („Heinrich IV., 1") zeichnete sich durch eiserne Energie in Maske und Wort aus. Sein Erzbischof von York („Heinrich IV., 2") erschien ebenso salbungsvoll als ehrgeizig und trug das Priesterkleid über der Rüstung wie ein Symbol. Sein Menenius Agrippa („Coriolan") war halb geist- und gemütvoller, halb zynischer Lebemann; sein Cassius („Julius Caesar") die Verkörperung leidenschaftlichen Wollens, durchaus impulsiv und keine Schranke anerkennend. Als Johann von Gaunt („Richard II.") wußte er in der Sterbeszene unter Stöhnen und Todesröcheln die prophetischen Worte voll und groß zur Wirkung zu bringen, so daß der Naturalismus die symbolische Wahrheit nicht untergrub. Als Karl VI. („Heinrich V.") bot er ein Bild seelischen Jammers und physischer Krankheit. Jede Regung schien ihn einen mühsamen Entschluß zu kosten, dem ein Zurücksinken in die Erschlaffung folgte. Die Unterlippe hing, die Hände zitterten und strichen häufig über die Stirn, als wollten sie das schwache Gedächtnis aufrütteln. Allein im Verkehr mit den Abgesandten gewann seine Haltung einen Abglanz früherer Majestät, und man fühlte nun, daß man es mit keinem Schwächling von Haus aus zu tun hatte sondern mit einem vom Unglück Gebrochenen, Sterbenden. Den Polonius („Hamlet") faßte er von der humoristischen Seite: ein verhutzelter Alter, in dessen zahnlosem Munde selbst die Weisheitslehren schrullenhaft und schnurrig klangen. Den Bruder Lorenzo („Romeo und Julie") übergoldete er mit der liebenswürdig-heiteren Resignation eines tiefen, reinen Gemütes, das sich jung von den Kämpfen wie von den Freuden der Welt abgekehrt, aber für beide ein herzliches Verständnis

bewahrt hat. Den Narren („Lear") spielte er durchaus pathetisch und rührend. Ein Riß schien durch sein innerstes Wesen zu gehen, das eine ergreifende Wehmut durchzitterte.

Das sind nur einzelne auf gut Glück aus einer stattlichen Reihe herausgehobene Beispiele. Lewinsky besaß in maßgebender Weise eine Eigenschaft, die ihn zum Episodenspieler ersten Ranges befähigte: die markige Schlichtheit, welche sich niemals vordrängte, aber auch auf dem letzten Posten ihren Mann stellte.

Ihn erfüllte jener andächtige Respekt vor dem Ganzen, dem willige Ein- oder Unterordnung zur Selbstverständlichkeit wird. Es schien ihm nicht Kraftvergeudung, wenn er reiche Schätze an Kleines und Geringes wandte, denn er wußte, daß es für den tiefer Blickenden in der Kunst wie in der Natur nichts Kleines oder Geringes gibt. Ja, er hat, wie mancher Reiche, gelegentlich mit der Unscheinbarkeit geprunkt. Es war das einzige Protzentum des von aller Großmannssucht so weit Entfernten. Seine Kunst war eine leise redende, auf unhörbaren Sohlen dahingleitende. Er malte lieber grau als zu grell, er verschwand lieber, als daß er sich aufdrängte. Und dennoch vertrat der Episodenspieler in Lewinsky dem Gestalter großer Rollen nicht den Weg. Von Shakespeareschen Charakteren waren vor allem sein Richard III. und sein Jago monumentale Figuren.

Als Richard deutete er die Gebrechen der äußeren Erscheinung, unter denen dieser hochfahrende Geist sich bäumt, diskret aber entschieden an. Die linke Schulter war höher, der linke Arm, knapp an den Leib gedrückt und fast immer auf den Schwertgriff gestützt, schien verkümmert, der rechte Fuß schleppte nach, der Rücken wölbte sich unter dem anliegenden, pelzverbrämten langen Rock aus grünem Samt, der seine kaum mittelgroße stämmige Gestalt größer und hagerer erscheinen ließ. Unter der hochkrämpigen dunkeln Plüschkappe quoll das reiche schlichte Blondhaar vor, das nach deutscher Knappenart in die hochgewölbte Stirn geschnitten war, ohne diese zu verdecken. Das bartlose Antlitz zeigte fast unverändert, doch zu düsterem Ernst gesteigert, die scharfgeschnittenen Züge des Künstlers mit ihrem Ausdruck imponierender Geistigkeit.

Er trat von rechts auf und sprach den ersten Monolog in der Mitte der Bühne stehend, fast ohne die Stellung zu ändern, fast ohne eine Handbewegung. Es war jene kleine Bühne des alten Burgtheaters. Ein primitiver Prospekt und zwei dürftige, Häuser vorstellende Seitenkulissen bildeten den ganzen szenischen Apparat, eine Umrahmung von

puritanischer Nüchternheit, ein Hintergrund, der als etwas nicht zum Kunstwerk gehöriges, hinter ihm verschwinden, nicht seine Wirkung steigern wollte. Für diesen Rahmen waren die Gestalten Lewinskys berechnet: einfach, streng, durchaus auf sich selbst gestellt. Die Wirkung sollte lediglich von innen heraus kommen; alles Äußere war Beiwerk, dessen sie nicht achteten und das ihnen infolgedessen, als es sich im Wandel der Zeiten aus seiner gänzlichen Zurücksetzung hervorwagte, gefährlich werden konnte.

Nach Richards Selbstvorstellung (I, 1) war der Zuschauer über seine Persönlichkeit im klaren. Lewinsky liebte es, seine Charaktergestalten in die Grundfarbe einer maßgebenden Eigenschaft zu tauchen, auf die er dann die das Bild abrundenden Züge in feineren Linien hineinpinselte: Richard war der kalt berechnende Egoist. Er verkörperte die Selbstsucht größten Stils, getragen von ererbtem Herrscherdünkel, von einem überlegenen Geiste und einer unbeugsamen Willenskraft. Der Zuschauer sah sich einer genialen Kraftnatur gegenüber, die ihn im Banne hielt, die furchtbar aber nie verächtlich werden konnte.

Richards Ingrimm über seine Benachteiligung durch die Natur wurde von Lewinsky stark unterstrichen. Es war das tragische Verhängnis dieses Mannes, der kein anderes Gesetz, keinen andern Kultus anerkennt als sein Ich, daß er bereits vor der Geburt um das geprellt ward, was er als ein allgemeines Menschenrecht betrachtet. Seinem räsonnierenden Verstande galt es als ein von den Verhältnissen Gegebenes, daß der Endzweck seines Lebens nun der sein mußte, sich selbst schadlos zu halten, der Natur und den Menschen zum Trotz, gleichviel um welchen Preis und durch welche Mittel.

Einen Hauptbehelf fand er in der Heuchelei. Lewinsky trug sie in breiten Strichen auf, doch immer so, daß der Zuschauer Richards wahre Gemütsverfassung nicht aus dem Auge verlor. Während ihm die Rede gegen Clarence honigsüß von den Lippen floß, verrieten verstohlene Triumphblicke und ein sarkastisches Zucken der Mundwinkel die Genugtuung, daß ihm der arme Gimpel auf den Leim ging. Mit seiner Verstellung gegen die Außenwelt hielt seine Ehrlichkeit gegen sich selbst Schritt. Diese Ehrlichkeit grenzte in ihrer brutalen Unbedingtheit oft an Zynismus, aber ihre Rücksichtslosigkeit hatte etwas Königliches.

Kaum allein, schnellte er aus seiner geschmeidigen Haltung empor, und der sanfte Ton schlug in schneidenden Hohn und drohende Bitterkeit um. Mit haarscharfem Denken erwog er gewissermaßen in objek-

tiver Betrachtung das Für und Wider seines Tuns. Die Gelassenheit, mit der er feldherrngleich den Schlachtplan seiner Frevel entwarf, erregte Grauen, aber sie kennzeichnete die Folgerungskraft eines philosophisch veranlagten Kopfes. In dem Monologe (I, 2) „Er kann nicht leben, hoff ich —" erwuchs ein Satz aus dem andern mit logischer Notwendigkeit, bis die Entdeckung des schnellsten Auswegs „der Dirne g'nug zu tun" sich in satanischer Heiterkeit äußerte. Mit verhaltenem Kichern in der Stimme, die hier aus ihrer Baritonlage in die Fistel umschlug, sprach Lewinsky die Worte: „Daß ich selber werd' ihr Mann und Vater".

In der Werbung um Anna lag eine Intensität des Wollens, die es glaubhaft machte, daß vor dieser aufs Äußerste angespannten Energie jedes, auch das scheinbar unübersteigliche Hindernis zersplittern müßte. Richards Leidenschaft machte nur anfangs in ihrer Plötzlichkeit den Eindruck berechneten Spiels. Im Verlaufe der Szene wurde sie mit jedem Worte echter, überzeugender, unwiderstehlicher. Richard selbst stand schließlich unter ihrem Banne. Er hatte sich in Glut geredet. Eine Ekstase überkam ihn — keine Ekstase der Liebe, aber der Entschlossenheit. Er mußte sein Ziel erreichen, seine Beute packen. Daneben spielte dunkel, unbewußt, aber immer gewaltiger noch eine andere Macht. Die Lage des Freiers, in die ihn kaltberechnende Politik gebracht, begann ihn unwillkürlich hinzureißen. Dem schönen, schwachen Weibe gegenüber geriet sein Blut in Wallung. Je unentrinnbarer er sie verstrickte, desto stärker wirkte der von ihr ausgehende Reiz auf seine eigene Sinnlichkeit. Wenn er vor Anna auf den Knien lag und sie mit seinem Basiliskenblick bannte, war er ein Liebhaber, wenn auch einer aus der Schar der schwarzen Geister. Heiß und schnell, mit fliegendem Atem kamen die Worte, und maßlose Leidenschaft glühte in dem mit gedämpfter Stimme geflüsterten „Doch deine Schönheit reizte mich dazu".

Nicht Anna allein wurde durch die eherne Festigkeit dieses ungehemmten Begehrens bezwungen. Die Bewunderung der genialen Mittel, über welche dieser Richard (in Übereinstimmung mit dem historischen) verfügte, überwog auch im Zuschauer die Entrüstung über die Schändlichkeit seiner Zwecke.

Die Worte: „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?" waren ein Gemisch von teuflischem Jubel und menschlichem Staunen über einen Erfolg, den er sich selbst noch nicht recht glauben konnte. Richard schwelgte in dem Triumphe seiner Klugheit, der gegenüber seine Umgebung pygmäenhaft erschien. Dennoch verlor er den Maßstab für sich

selbst nicht. Eine unsägliche Ironie umspülte die schmalen Lippen, wenn sie sich zu einem sauersüßen Lächeln verzogen über Annas sonderbaren Geschmack: „sie find't, ich sei ein wunderhübscher Mann".

In der Szene mit den Frauen (I, 3) blieb Richard vollkommen kalt. Er heuchelte nie, wenn sein Zweck es nicht unbedingt forderte. Er stand mit dem Rücken zu Margareta (Charlotte Wolter), während sie ihm fluchte. Der Vorgang langweilte ihn, war ihm lästig — nichts weiter. Endlich, als sie ihre Rede zu ungeheurem Pathos steigerte, riß ihm die Geduld. Er drehte sich mit einer raschen Bewegung zu ihr um, und, die Rechte gebieterisch ausgestreckt, das Haupt hochmütig zurückgeworfen, einen Flammenblick des Hasses auf sie schießend, schleuderte er den Fluch auf sie selbst zurück mit einem donnernden: Margareta! das den Wirbel ihrer in wunderbar mächtigen und sonoren Tönen dahinbrausenden Worte wie ein dumpfgrollender Wetterschlag abschnitt.

So wurde Richards Charakter bereits im ersten Akte seinem ganzen Umfange nach vor uns entrollt. Der zweite und dritte Akt brachte nur die Steigerung der schon hier angeschlagenen Stimmungen. Den Segen der Mutter (II, 2) empfing Lewinsky in ehrerbietig knieender Stellung, während sich das etwas seitwärts geneigte Antlitz erst zu einem höhnischen Lächeln, dann zu einem leichten Gähnen verzog. In den Szenen mit Buckingham und dem Lord Mayor (III, 1, 4) wuchs sein diplomatischer Spürsinn zu raffinierter Subtilität. Jedes Wort war durchdacht und abgewogen, ein wohl überlegter Schachzug. Dieser Richard hatte keine Impulse, er war völlig Herr seiner selbst. Nur ganz vereinzelt brach die wahre Stimmung seines Innern in einer unwillkürlichen Regung durch, wie in dem jähzornigen Aufbrausen gegen Hastings (III, 4): „Wenn! Du Beschützer der verdammten Metze!"

Den Gipfelpunkt der Heuchelei bildete sein demütig erstaunter Empfang der in fieberhafter Spannung erwarteten Überbringer der Krone (III, 7). Doch wie immer auch Richard zum Zwecke seines staatenumwälzenden Planes Komödie spielte, er verleugnete niemals den König. Sein Anstand blieb immer fürstlich. Alle Phasen seines Gaukelspiels, die Andacht, die Überraschung, die unwillige Zurückhaltung, die schließliche Ergebung in den Willen des Volkes, alles hielt sich fern von fratzenhafter Übertreibung, er sank nie zum Possenreißer herab. Auch spielte er nicht länger Komödie, als es nötig war. Kaum hatte er sich der Königskrone bemächtigt, so flog die Maske über Bord.

Vom vierten Akt an war er „er selbst allein". Unverhüllt zeigte er nun seine wahren Züge, das schauerlich düstere Antlitz einer Kolossalgestalt des Bösen.

Richard schreckt jetzt vor nichts mehr zurück. „Wie ich einmal bin, So tief im Blut, reißt Sünd' in Sünde hin" — ein Schicksalsspruch, fielen diese Worte mit gleich schwerem, wuchtigem Akzent. Ungehemmt ließ er nun seiner Tyrannenlaune die Zügel schießen. Er erteilte Stanley kurz angebunden Befehle, er herrschte Buckingham an und überhörte hochmütig dessen Rede (IV, 2). Der lästige Zwang der Verstellung wurde abgeschüttelt in dem Augenblicke, in dem sie zwecklos war. Doch mit den Mördern schlug er einen leutseligen, aufgeräumten Ton an, denn ihrer bedurfte er noch. Sie galt es, bei Laune zu erhalten.

Der Überblick über seine Taten (IV, 3) erfüllte Richard mit selbstzufriedenem Behagen. Die Worte „Anna sagte — gute Nacht! — der Welt!" sprach Lewinsky mit dem Ausdruck schamloser Sachlichkeit und mit einer wegwerfenden Handbewegung, die jenen leichten Wink des Allmächtigen vergegenwärtigte, welcher genügt hatte, der Schuldlosen den Garaus zu machen.

Daheim war Richard jetzt unumschränkter Herr. Mutig und siegessicher zog er gegen die Rebellen ins Feld. Nun vertrat ihm die Mutter den Weg (IV, 4). Er brauste auf, unmutig über die Verzögerung, entschlossen, sie nicht zu dulden. Da, auf dem Gipfel seiner Selbstherrlichkeit und Schnödigkeit ereilte ihn sein Schicksal. Es fiel auf ihn mit dem Fluche der Mutter, deren Segen er verhöhnt hatte — eine geniale Verinnerlichung der Handlung, die zugleich den Parallelismus der Szenen aufs feinste hervorhob.

In Richards Seele, die siebenfach gepanzert schien gegen alles menschliche Fühlen, war dennoch ein Punkt dem Empfinden offen geblieben: der Aberglaube. Diesen Punkt trifft der mütterliche Fluch. Schon die Weissagung, Richmond würde König werden, hatte ihm Eindruck gemacht (IV, 2). Als ihm nun die Mutter seinen bevorstehenden Tod verkündigte, zuckte er zusammen wie unter einem Geißelschlag. Er versank in Nachdenken. Die Herzogin hatte sich bereits entfernt, als er noch immer reglos, in Sinnen verloren, dastand.

Es war der Wendepunkt seiner Bahn, die er bisher unaufhaltsam hinangestürmt. In der festen Geschlossenheit seines Charakters, in der unbedingten Einigkeit mit sich selbst lag das Geheimnis seiner Kraft. Der erste Zweifel, der sich in seine Brust stahl, der kleinste Bruch, der

seinen Willen spaltete, entschied über sein Geschick. Entschied rettungslos gegen ihn. Er war besiegt, ehe er noch vor den Feind trat.

Zwar raffte er sich sogleich aus seiner Betäubung auf und schritt zur zweiten Werbung, aber man merkte ihm den Entschluß an, den es ihn kostete. Er bedurfte seiner Energie jetzt nicht nur gegen die andern, sondern mehr noch gegen sich selbst. Die zweite Werbung klang weniger selbstsicher, angestrengter, gekünstelter als die erste, und der Triumph des Gelingens war abgeschwächt zur Verachtung des ins Garn gelaufenen Opfers. Der Sieg war ihm gleichgültig. Noch in demselben Atemzuge ging er zu den Staatsgeschäften über.

Es schien, als sollte eine halb unbewußte größere Anspannung aller Kräfte dem unklar das Gemüt belastenden Eindruck des Fluches das Gleichgewicht halten. Richards Reden und seine Gebärden wurden hastiger, seine Befehle überstürzten sich; seine Reizbarkeit nahm zu. In dem scheuen Blick flackerte Unrast, Mißtrauen, Angst. Je lauter er den Feldherrnton anschlug, desto hohler und unsicherer klang seine Stimme.

Im fünften Akt lag eine bleierne Müdigkeit auf seinen bleichen, eingefallenen Zügen. Sein Auge war verschleiert, die Finger bewegten sich nervös. Seine Worte waren zerfahren, matt und dumpf, ein unbestimmtes Angstgefühl schien wie ein Alpdruck auf seiner Brust zu lasten. Gerüstet aber barhaupt, im kurzen blau-roten Wappenrock, den Königsmantel an die Schultern geheftet, streckte er sich auf das Lager, um zu ruhen (V, 3). Die Linke hielt das Schwert, jeden Augenblick kampfbereit. Da kamen die Geister der Gemordeten. Richard stöhnte im Schlafe und wand sich in wachsender Furcht. Er glitt halb vom Lager; der Kopf senkte sich auf die Schulter, der rechte Arm streifte den Boden, die Brust keuchte, in dem Antlitz mit den geschlossenen Augen malte sich namenlose Qual. Wie vom Entsetzen gepeitscht, fuhr er endlich auf und warf sich mit dem aus erstickender Kehle hervorgewürgten Angstruf: „Ein andres Pferd! Verbindet meine Wunden!“ so herum, daß er nun auf dem Fußende des Lagers saß, auf das Schwert gestützt, nach Atem ringend, den entgeisterten Blick noch auf den Vorhang geheftet, vor dem die Gespenster hingeschwebt waren, geschüttelt vom Grauen und doch jede Fiber zu äußerstem Widerstande gespannt. So sprach er den Monolog „O feig' Gewissen, wie du mich bedrängst!“ Frage und Antwort wurden mit dialektischer Schärfe gesondert; Richard schien alle Energie seines Geistes in dem verzweifelten Versuche einer sophistischen Beweisführung zu konzentrieren. Er wollte

sich selbst von der Berechtigung seiner Handlungsweise überzeugen. Aber es gelang ihm nicht. In langgezogenen winselnden Tönen jammerte er: „Ich liebe ja mich selbst —“ und widersprach sich sogleich in einem Aufschrei ohnmächtiger Wut: „Vielmehr hass' ich mich selbst“. Sein Auge stierte, seine Zähne klapperten, die Finger krümmten sich konvulsivisch; mit heiserer, stockender Stimme stieß er die furchtbaren Selbstanklagen heraus und sein: „Schuldig! Schuldig!“ klang wie die dumpf dröhnende Posaune des jüngsten Tages. Zum Schluß, als er sich die furchtbare Vision noch einmal vorstellen wollte, brach er zusammen.

Es lag ein erschütterndes Pathos in dem Wachstum dieser Rolle, Lewinsky saß über seinem Bösewicht mit rhadamantischer Strenge zu Gericht; er verhalf gewissermaßen am eigenen Leibe der sittlichen Weltordnung zum Triumphe. Er spielte den Schurken im Vollbewußtsein einer priesterlichen Mission seiner Kunst; man wurde bei seiner Darstellung an Chattertons „Glaubensartikel“ erinnert: „daß die Bühne die beste Schule der Moral ist.“

Bei Ratcliffs Eintritt schreckte Richard auf und brach wie ein jammerndes Kind in die klagenden Worte aus: „O Ratcliff! Ich hatt' einen furchtbaren Traum“. Einen Augenblick war es um seine königliche Haltung geschehen; aber nur einen Augenblick. Der innerlich Gebrochene klammerte sich an seine Würde als an den letzten Halt. Im Tone düsterer Verwunderung über eine ihm selbst unbegreifliche Sache sagte er: „Es warfen Schatten Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richards, Als wesentlich zehntausend Krieger könnten“. Aber die Angst, die auf dem Grunde seiner zerrütteten Seele wühlte, brach wieder durch in seiner Absicht, den Horcher zu spielen. Sich am Zeltvorhang hinaustastend, schlich er fort, ein bleicher, verstörter Schatten. Als er wiederkam, hatte er die Fassung errungen, die sich ins Unvermeidliche ergibt. Hastig, mit schlecht gespielter Sicherheit entwarf er die Schlachtordnung. An die Ausflucht, daß die üblen Vorzeichen auch Richmond gelten könnten, glaubte er selbst nicht; doch Norfolks Warnung vor Verrat verachtete er. Von der List eines Gegners ließ seine Klugheit sich noch immer nicht ins Bockshorn jagen. In der Ansprache an die Soldaten gewann er allmählich den Ton seiner kühnen Entschlossenheit wieder, und seine Rede klang in dämonischem Trotz aus: „Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!“ Von nachdrängenden Feinden gehetzt, stürzte er in der verlorenen Schlacht mit gezogenem Schwert über die Bühne; es war um seine Geistesgegen-

wart geschehen, er gab sich selbst auf. Der zweite Verzweiflungsschrei: „Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für ein Pferd!“ verhallte in der Kulisse, wie vom Grauen des Todes erstickt. Richard hatte für seine Missetaten gebüßt, als ihn Richmonds Stahl traf.

Ein Gegenstück zu Richard III. stellte Lewinsky im Jago hin: neben den grübelnden, bewußten Schurken den impulsiven, den Bösewicht aus Intuition; neben den unentwegten Verfolger eigensüchtiger Zwecke den Verbrecher aus Lust und Liebe zur Sache. Jagos Zurücksetzung und die für ihn selbst nicht erwiesene Verletzung seiner Gattenrechte durch Othello dienten seiner Handlungsweise nur zum Vorwand. Er tat das Schlechte um des Schlechten willen, er frevelte aus Passion, aus Liebhaberei, aus künstlerischer Freude an der Betätigung seines Genies von Teufels Gnaden. Von Richard konnte man vermuten, daß er in anderen Verhältnissen vielleicht ein anderer geworden wäre; Jago wäre in jeder Lebenslage ein Schurke gewesen, denn die Schurkerei war sein Lebenselement.

Lewinskys äußere Erscheinung als Jago war ungemein charakteristisch: gebräunte Hautfarbe, schwarzer länglicher Bart, dichtes Haar und starke Brauen; volle Unterlippe; die Augenlider häufig gesenkt, der Blick, wenn er unter ihnen hervorbrach, lauernd und stechend. Wams und wallender Mantel von dunkler Farbe vollendeten den italienischen Banditentypus: der ganze Kerl ein Sublimat von Klugheit und Verschlagenheit mit einem Anfluge derber Sinnlichkeit, voll Temperament und genialer Lumperei, katzenartig flink und geschmeidig an Gliedern und Gang. Seine Rede war rasch und scharf akzentuiert; die Worte, die der Sinn traf, wurden kräftig hervorgehoben und alles Übrige leicht hingeworfen, eines der glänzendsten Beispiele jener von Lewinsky auf der Bühne angestrebten Sprechweise, die gegen alle Deklamation Front machend, in höchster Kunstentfaltung wieder zur Natur wird.

Seydelmann schrieb 1842, als er diese Rolle studierte und „sich wie ein Kind auf sie freute“ über den Jago: „Mit welcher lachenden Befriedigung trägt er den Tod in seiner Auserwählten Herz! Sich vor ihm zu hüten, fällt wohl keinem ein, denn ‚Jago ist die gute Sünde selbst‘. Und träfe man ihn auch bei einem Schelmenstreich, er spräche sich bald rein. Der Ton der Schlichtheit, Ehrlichkeit, der Bruderliebe und Treue, des offensten Vertrauens — ein Herz voll Heiterkeit und Lust, voll Mut und Tapferkeit ist sein; dem Schein gehört die Welt und Jago wirbt um sie mit größerem Talent als Glück.“[1])

[1]) H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken S. 269.

So machte auch Lewinsky im ersten Akt durchaus den Eindruck der Offenheit. Cassio hätte nach dem Einblick, den ihm Jago in sein Inneres gönnte, vor ihm auf der Hut sein können, reichte sein Verstand halbwegs an den Jagos. So aber wurde er von ihm an der Nase herumgeführt. Jago sagte ihm mit listig überlegenem Augenzwinkern: „Ich bin nicht, was ich bin!“ indem er ihm reinen Wein über sich einschenkte; aber er sagte es so leichthin, so gemütlich, fast liebenswürdig, daß es nichts weniger als wie eine Warnung klang.

Seine Beredtsamkeit war sprudelnd, unwiderstehlich. Die wiederholte Wendung „Tu' du nur Geld in deinen Beutel“, als beiläufiger Einfall, guter Rat, dringende Ermahnung, Darlegung einer zwingenden Notwendigkeit, war ein Feuerwerk witziger Laune. Jago hatte seine Freude, seine Lust an den Teufeleien, die er ausübte. Er vollführte sie wie ein geschickter Taschenspieler seine Künste. Sie schienen leicht bis zur Selbstverständlichkeit und gelangen stets.

„Für den Schauspieler wird Jago immer eine der schwersten Aufgaben sein“, äußert sich Seydelmann an der schon zitierten Stelle; „der Dichter sagt dem Publikum jedesmal voraus, welchen Schurkenstreich der Bösewicht im Stück begehen wird, und die Ausführung soll jedesmal eine so gelungene und überwältigende sein, daß sich selbst das wohlunterrichtete Publikum so eingefangen davon fühlt, wie die verdachtlosen Personen des Stückes.“

Bei Lewinsky traf dies tatsächlich zu. Sein Jago kaptivierte das Publikum. Alles Schwerfällige und damit auch alles Abstoßende der Frechheit war durchaus vermieden. Die Nichtswürdigkeiten, die dem phantasievollen Schurken in bunter Abwechslung gleichsam von selbst zuflogen, verblüfften und fesselten. Die Beklemmung löste sich in ein Lächeln. Der Zuschauer kam zu keiner moralischen Anmerkung und hätte sie abgeschmackt finden müssen einem Geschöpf gegenüber, das einfach seine Natur vor uns auslebte, eine Natur von blendendem schier unerschöpflichem Reichtum. Die Urwüchsigkeit bildete den charakteristischen Zug dieses Jago; selbst in seiner Verstellung war Urwüchsigkeit. Wenn er Desdemona anschwärzte (II, 1), sprach er sich so in Feuer, daß er schließlich selbst halb und halb an seine Verleumdung glaubte. Sein zweizüngiges Spiel mit Roderigo und Othello führte er wie die Doppelrolle eines Verwandlungskünstlers durch: beide überzeugten, in beiden glaubte man den Ausdruck seiner wahren Meinung zu vernehmen. Jagos innerstes Wesen war Gewissenlosigkeit und zynischer Humor. Den Monolog (II, 3) „Und wer ist nun, der sagt, ich sei ein Schurke?“

sprach Lewinsky in seelenvergnügter Selbstzufriedenheit vor sich hin nachlässig auf dem Tische sitzend. Wenn man sich die trotzige Geberde vergegenwärtigt, mit der er hoch aufgerichtet, Himmel und Erde herausfordernd, fast die gleichen Worte als Franz Moor sagte (II, 2), so wird man in diesem Unterschiede einen Schlüssel zu seinem Jago erblicken.

Vom dritten Akt an wuchs er aus dem Frivolen ins Dämonische. Er ward bleicher, schleichender, abgefeimter; er betrieb die schwarze Kunst, in der er sich bisher als Dilettant betätigt hatte, berufmäßig als Meister. Seine Lasterhaftigkeit steigert sich ins Riesenhafte, bewegte sich in Superlativen. Nichts konnte zufälliger, harmloser, unabsichtlicher klingen als seine gegen Othello hingeworfenen Reden (III, 3) und zugleich nichts die teuflische Niedertracht der boshaften Blicke und der tastenden Hand übertreffen, deren Finger wie Geierkrallen zuckten, bereit, das Opfer zu packen, das ihm ungewarnt verfiel. Denn seine Heuchelei vermied jedes Pathos, jede stark aufgetragene Farbe. „O Himmel, schütz All meiner Freunde Herz vor Eifersucht!“ war in seinem Munde ein frommer Wunsch, schlicht und bieder vorgetragen; während die Worte: „Mohnsaft nicht, noch Mandragora“ — einen feierlichen, volltönenden Klang annahmen wie die düstere Unabwendbarkeit des Geschickes.

Jagos Benehmen gegen Emilia entbehrte jeder leisesten Spur von Zärtlichkeit oder Liebenswürdigkeit. Lewinsky tat nichts, die vorgeschützte Eifersucht irgendwie glaubhaft zu machen. Sein Jago war keiner Herzensregung fähig, denn er war die verkörperte Herzlosigkeit.

Dieser völlige Mangel an Empfindung schloß auch eine äußere Peripethie des Charakters aus. Für Jago gab es nicht Reue noch Angst. Wut war die einzige Empfindung, die das Mißlingen seines Planes in ihm auslösen konnte. In schnaubendem Ingrimm erstach er Emilia; dann schnellte er in einem Satze hinaus. Den Anblick der toten Desdemona aber ertrug selbst er nicht. Er wandte sich ab; in die Verbissenheit, die sein finsteres Antlitz ausdrückte, mengte sich ein Zug scheuen Entsetzens. Seine letzten Worte: „Ich blute, doch ich lebe!“ stieß er rasch und zähneknirschend hervor. Es war der letzte Pfeil aus dem Köcher seiner Bosheit. Er lebte — mörderischen Absichten seiner Feinde zum Trotze. Dann stand er starr und reglos da, die Hände unter dem Mantel auf dem Rücken gebunden, das rachegluhende Auge auf den Mohren geheftet, das Urbild des verstockten Bösewichts. Wie er als Raubtier gelebt hatte, der ungehemmten Kraft des Naturtriebes folgend, so starb er, ohne die Seelenangst oder Erhebung des Todes zu fühlen.

Lewinsky ging bei der Anlage seiner Gestalten als Idealist zu Wege; er hob sie über die Wirklichkeit hinaus zu ihrem eigenen Ideal, ihrem eigenen Typus; er steigerte sie innerhalb der vom Dichter gegebenen individuellen Züge zu symbolischer Größe. Die Ausführung dieser individuellen Züge hingegen vollzog sich in unbedingtem Realismus, der vor allem „die Bescheidenheit der Natur" anstrebte. Es war seine oft ausgesprochene Überzeugung, daß „das Kunstwerk von der sinnlichen Erscheinung lebe". Für seine eigene Person bedeutete dieses Bekenntnis manche Einschränkung, manch' wehmütiges Entsagen. Seine nichts weniger als glänzenden äußeren Mittel verwehrten ihm vieles, zu dem sein Geist sich sympathetisch und kongenial hingezogen fühlte. So hat er in bezeichnender Unerbittlichkeit der Selbsterkenntnis nach der Ermahnung eines ihm sonst wohlwollenden Kritikers auf die Darstellung des Hamlet verzichtet, den er, wie ein Augenzeuge berichtet (aushilfsweise 1868 im Burgtheater und auf einigen Gastspielen), ganz als grübelnder Denker spielte, mit Ausbrüchen heftiger Leidenschaft, ohne Weichheit und ohne jede Sentimentalität.

Doch blieb auch seine Bühnentätigkeit auf ein nicht außergewöhnlich umfassendes Rollenfach beschränkt, so gab es für ihn noch ein anderes Feld, auf dem er sich künstlerisch ausleben konnte, und auf ihm herrschte er unumschränkt und unerreicht: die Kunst des Vorlesens. Hier war ihm schlechterdings kein Gebiet verschlossen, hier stand ihm jede Wirkung zu Gebote. Das spröde Werkzeug seiner Stimme wurde willfährig und fügte sich jedem Ausdruck; es brauste in Donnertönen einher, es schwoll zu erschütternder, feierlicher Gewalt; es erzählte in kindlichem Märchentone, fand echte Laute für den Humor und das derb Komische, und verstand sich auf zartestes Liebesgeflüster. Tief innerlichste Regungen zitterten kaum hörbar durch die Luft; ein Zauber legte sich auf die lauschende Seele, die unmittelbar mit eigenen Organen, nicht durch die Vermittelung des Ohres, Unaussprechliches zu vernehmen glaubte.

Jede technische Schwierigkeit war verschwunden vor der unbedingten Meisterschaft in einer Kunst, der bedeutendes schauspielerisches Können oft mehr hinderlich als förderlich ist, und deren edelstes Wesen Lewinsky mit seinem Verständnis erfaßte in dem ebenso intimen als exklusiven Charakter, den er seinen Vorlesungen — künstlerischen Symposien im besten Sinne — zu geben wußte. Jeder einzelne Hörer trat gleichsam in persönliche Fühlung mit dem Vortragenden. Die schärfste Charakteristik hielt sich innerhalb der Grenzen des gelesenen, nicht des

agierten Wortes, und von Mimik und Geberde wurde nicht mehr als das Unwillkürliche geboten, das sich niemals in nervöser Unkontrolliertheit vordrängte. Dennoch hat Lewinsky bei all dieser schlichten Zurückhaltung seines eigenen Ichs als Vorleser, wenn er unpersönlich in der Dichtung aufzugehen schien, die er interpretierte, eine noch stärkere persönliche Note in sie hineingetragen wie als Schauspieler. Am Lesepult kam unmittelbarer alles das zu Wort, was ihn als Mensch vor andern auszeichnete: die kindliche Andacht und Heiterkeit, der männliche Ernst und Unabhängigkeitssinn seiner für alles Schöne und Hohe glühenden Seele. In Lewinsky, der im wahrsten Sinne des Wortes immer strebend sich bemüht, ging der Künstler Hand in Hand mit dem Psychologen und dem Denker, und der Philolog saß ihm im Nacken. So hat er als Vorleser seine außergewöhnliche literarische Kennerschaft erzieherisch für weitere Kreise verwertet, und auch in dieser Hinsicht hat seine Kunst für Shakespeare gewirkt. 1863 las er in Wien und 1868 in Graz 28 Sonette in der Übersetzung Bodenstedts, unter dem mißliebigen Kopfschütteln der Kritik, die in bornierter Dreistigkeit behauptete: „Ein Mensch, sei dieser nun Kritiker oder Dichter wie Bodenstedt, oder Schauspieler wie Lewinsky, der behaupten kann, daß Shakespeares Sonette mit dessen Dramen auf gleicher Höhe stehen, gibt den traurigen Beweis, daß er die Vorzüge der letzteren ebenso wenig zu würdigen versteht, als er die Schwächen der ersteren erkennt“ [1]). Doch mußten auch diese wohlweisen Herren von der Feder zugeben, daß Lewinsky die Sonette „im Geiste des Dichters“ vorgetragen, indem er ebenso für die Leidenschaft, wie den mutwilligen Scherz des Liebenden, ebenso für die Innigkeit des Freundes wie für den gedankenvollen Ernst und die erhabene Melancholie des Menschen Shakespeare den rechten Ausdruck fand [2]). „Am vollsten tönte vielleicht das Sonett — das tiefsinnigste der ganzen Sammlung — von seinen Lippen: O arme Seele! Kern der sündigen Erde“ [3]) (CXLVI), Auch wird von tiefem Eindruck und stürmischem Applaus berichtet. An jenem Abend hat Lewinskys Vortragskunst den im großen Publikum stets weniger gekannten Sonetten eine zahlreiche Hörerschaft gewonnen, deren Beifall er freudig als Huldigung am Schreine des Dichters dargebracht, des Dichters, dem er sein bestes Können, sein reifstes Denken gewidmet — im vollsten Sinne des Wortes, „als ein treuer Diener seines Herrn“.

[1]) „Fremdenblatt“, 21. April 1863.
[2]) „Wiener Zeitung“, Abendblatt, 21. April 1863.
[3]) „Presse“, 21. April 1863.

Adolf von Sonnenthal[1]

(geboren in Budapest den 21. Dezember 1832, gestorben in Prag den 4. April 1909).

Weit weg von der Wiege wird in später Zukunft das Grab des Menschen liegen, und weit weg von der Wiege seiner Kunst wird sich das Denkmal des Künstlers erheben.

J. Minor, Adolf Sonnenthal, „Biographische Blätter", Bd. II, S. 458 (1896).

Sonnenthal, durch die äußeren und inneren Mittel seines Talentes zum Salonliebhaber und Helden des bürgerlichen Dramas prädestiniert und frühzeitig der gefeierte Meister dieses Faches, hat von Jugend auf um Shakespeare geworben und bis in sein Alter mit ihm gerungen, als dem großen Gegenstande seiner Sehnsucht und seines Ehrgeizes. Am Tage seines Kontraktabschusses mit dem Burgtheater (1. Juni 1856) spielte er den Romeo, der also gewissermaßen seine Antrittsrolle war. Tags darauf gastierte er bereits in Preßburg als Hamlet und am 1. März 1850 in Oedenburg als Othello[2]. Daheim mußte er sich vorläufig mit dem Malcolm (1856), dem Clarence in „Richard III." (1865) und dem Edgar (1866) begnügen, bis er sich (zuerst aushilfsweise am 8. September 1868) auch in Wien an den Dänenprinzen wagen durfte. Mit vielfach bestrittenem Erfolge und stets unter dem mehr oder minder laut ausgesprochenem Abmahnen von Aufgaben, die seiner ursprünglichen Begabung nicht lagen. Und das noch zu einer Zeit, als seine Herrscherstellung auf der Bühne längst anerkannt war. Er nahm es hin und ließ nicht ab vom Kampfe mit dem Gewaltigen. Gewiß das ehrenvollste Zeugnis für sein ernstes künstlerisches Streben.

In der Tat schienen ihm zwei für die Shakespeare-Darstellung elementare Eigenschaften zu fehlen: seinem innersten Wesen, dessen Schwerpunkt das glückliche Ebenmaß der Kräfte, die wohltuende und befreiende

---

[1]) Erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1910 (Bd. 46).

[2]) L. Eisenberg, Adolf Sonnenthal, 1900, S. 99.

Harmonie bildete, lagen Leidenschaftsstürme, unkontrollierte Ausbrüche glutvollen Empfindens ebenso fern wie die mit dem Seziermesser der philosophischen Analyse zergliedernde Charakteristik und das eigensinnige Verbohren in die letzten psychologischen Abgründe. Seine äußeren Mittel entsprachen dieser inneren Veranlagung: die hohe, kraftvoll-elastische Gestalt, der von weltmännischer Eleganz bis zu königlichem Anstand jede Art von Adel der Bewegung gegeben war, trug einen Kopf mit schwerfälligen, schlaffen Zügen und wenig ausdrucksvollen Augen, die Sonnenthal im Affekt gern schloß, um dann durch den plötzlichen Aufschlag zu wirken. Seine Erscheinung war immer charakteristisch und bildhaft, aber in seinem Antlitz malten sich die einzelnen Stimmungsvorgänge nur andeutungsweise; es widerstrebte einer für sich selbst wirkenden Mimik. Seine Stimme, ein Bariton, dem bis ins hohe Alter der weiche, volle Metallklang erhalten blieb, vermochte es wunderbar, den Sinn der Rede in einer Art Tonmalerei warm und lebendig zu kolorieren. Sie konnte dem Hörer in schmelzendem und sonorem Wohllaut erschütternd, rührend, einschmeichelnd ins Herz dringen. Aber die Kunst der Rede, wie sie Lewinsky zur technischen Meisterschaft und Kainz bis zur virtuosen Bravour ausgebildet, hat Sonnenthal nie bewältigt. Er artikulierte nicht scharf, und eine Art Gaumenansatz gab seiner Sprache etwas Verschnupftes, Undeutliches, Zähflüssiges. Seinem Hamlet fehlte so von vornherein die dialektische Schärfe im Denken wie im Ausdruck. Eine beträute Sentimentalität und etwas Weltmännisch-Fürstliches ließen ihn den Grundton selbst verzehrender Grübelei verfehlen. Nicht das hypersubtile Gewissen hemmte die Tatkraft dieses Hamlet, sondern das allzu weiche und zarte Gemüt. Er war weit mehr phlegmatisch-schwärmerischer Gefühls- als impulsiver Affektmensch. Die Passivität legte sich als einheitliche Tünche, die Tragik des Charakters verwischend, über das aufeinander prallende Stimmungsgewirr des Hamlet, von der tiefgründigen Weisheit bis zur nervösen Überreiztheit, von der Verzweiflung zur Abgeklärtheit, von der weltabgewandten Grübelei bis zum tollen Humor und der bitteren Ironie. Sonnenthals Hamlet fehlte vor allem der notwendige Einschlag von Roheit. Er hielt sich auf dem Goetheschen Standpunkt des einseitig liebenswürdigen, vornehmen Prinzen. Von den Opheliaszenen abgesehen, die er als Liebhaber selbstredend zu voller Wirkung brachte, haftet sein Freudenausbruch nach der Entlarvung des Königs als Höhepunkt der Darstellung im Gedächtnis. Er sprang auf ein Taburet und schleuderte

über die Köpfe der Anwesenden hinweg dem Feinde in wildem Triumphe seine Worte nach.

Richard II. (Erstaufführung am 30. Januar 1875) und Heinrich VI. (I. T. am 18. Oktober 1873; II. T. am 28. Februar 1874) reihten sich unter die Schwachen, Haltlosen, Anziehenden, die zu Sonnenthals Rollenkrongut gehörten. Er stattete sie mit der persönlichen Würde und herzlichen Liebenswürdigkeit aus, die ihn selbst als Mensch wie als Künstler adelten, aber gewissermaßen auch seine Schranke bildeten, indem er sich nie ganz über sie hinwegzusetzen vermochte. Im letzten Grunde fehlte ihm, dessen Wesen aus einem Gusse war, das volle Verständnis für die problematischen Naturen, deren Inneres durch Risse und Sprünge, durch Widersprüche und Mißklänge entstellt und trotz alledem nichts weniger als aus faulem Holze geschnitzt ist. Seine eigene Entwicklung war zu sehr eine selbstverständlich naturgemäße gewesen, um ihm nicht das restlose Aufgehen in Stimmungsmenschen zu erschweren, bei denen die steten Überraschungen das einzige sind, worauf man mit Sicherheit zählen kann; die uns faszinieren, eben weil sie uns beständig in Atem halten, indem sie gleichzeitig fesseln und abstoßen. Eine gewisse Gradlinigkeit, die Sonnenthal demgemäß bei der Anlage seiner Gestalten liebte, hinderte ihn, solche Wesen bis in die letzten verborgenen Falten ihres komplizierten Innern mit Charakteristik zu durchleuchten. Sein Richard II. erschien in gewinnender jugendlicher Majestät, voll lyrischer Weichheit mit einem Zug ins Philosophische, der im dritten Akt in Lear-artige Geistesgestörtheit umschlug[1]). Als Heinrich VI. war er eine Duldergestalt von edel gehaltenem elegischen Kolorit, obwohl seine äußere und innere Stattlichkeit dem gewünschten Grade von Haltlosigkeit mitunter im Wege stand[2]).

Hingegen brachte Sonnenthal durch die gehaltene Würde seines Wesens im Verein mit seinem hinreißenden Zauber als Liebhaber alle Vorbedingungen mit für den Antonius („Antonius und Kleopatra", Erstaufführung 30. Oktober 1878). Er verstand es, die Doppelnatur dieser Rolle, den willensschwachen, aber gefühlsstarken Verliebten und den Feldherrn, in dem bei aller Gesunkenheit ab und zu doch noch immer ein römischer Gedanke auftaucht, zu einer Gestalt von einheit-

[1]) Vgl. Neue Freie Presse, 6. Februar 1865; Wiener Abendpost, 1. Februar; Fremdenblatt, 2. Februar; Neues Wiener Tagblatt, 2. Februar.

[2]) Vgl. N. Fr. Presse, 22. Oktober 1873 und 1. März 1874; Abendpost, 19. Oktober 1873 und 2. März 1874; Fremdenblatt, 19. Oktober 1873 und 4. März 1874.

licher und lebenswahrer Prägung zu verschmelzen, einer Gestalt, die als der Kleopatra ebenbürtiges Lebensgenie über sich selbst hinaus gehoben wurde. Man konnte „von seiner Schwäche siegender Gewalt" sprechen, während er gegen die Triumvirn geistige Überlegenheit bekundete und im Sterben von ergreifendem Pathos war.

In seiner Mannesreife hat Sonnenthal auch im Burgtheater den Othello (zuerst am 22. Oktober 1881) und den Macbeth (31. Oktober 1891) gespielt — indes nur kurze Zeit und dem allgemeinen Urteil nicht zu Dank. Seinem Mohren warf man vor, daß das vulkanische Naturell hinter einem allzu dicken Firnis venezianischer Kultur verschwinde, daß er mehr Liebhaber als Krieger sei und daß dennoch die Eifersuchtsraserei nicht zum Ausdruck komme[1]). An seinem Macbeth tadelte Max Kalbeck den Dürerkopf und die Hamletmiene[2]). Der Dualismus des unbezähmbaren Willens und des weichen Gemütes, der den inneren Konflikt des Helden erzeugt, litt unter der übermäßigen Betonung des Gemütes. Im Eindruck der Zuschauer überwog Mitleid das Entsetzen.

So lang und mühsam war Sonnenthals Weg zu Shakespeare. Erst in seiner letzten Entwicklungsphase ist es seiner ernsten Liebesmühe, „dem Fleiß, den keine Mühe bleichet", gelungen, sich dem von Jugend auf erstrebten Ziele zu nähern und als Shakespare-Darsteller seinem Ruhmeskranze zwei der schönsten Blätter einzufügen: Heinrich IV. und den Lear. Als Heinrich IV. (I. T. zuerst am 2. Juni, II. T. am 12. Juni 1890) verkörperte er die königliche Hoheit, der doch verstohlen der Wurm der Reue und des Grames am innersten Mark des Lebens zehrt. In seinen prächtigen dunkeln Gewändern, seiner majestätischen Haltung gegen Untergebene und Feinde, mit der feinen Hand, die nur wenig gestikulierte, und dem edel-gemessenen Gange — kein Schauspieler wird sobald über die Bretter schreiten, wie Sonnenthal es vermochte — bot er ein Bild selbstsicherer Würde. Allein das bleiche, eingefallene Antlitz, an dessen Seiten schlichtes graues Haar herabfiel, der müde Blick, die schwere, gleichsam zögernde Sprache, der Klageton der warmen, dunkeln Stimme verriet ein krankes Herz. Sein Leiden war das einer religiösen, tief innerlichen, vornehmen Natur. Bei der Erwähnung der „segensreichen Füße" erhob er sich, schloß wie in Andacht die Augen und bekreuzte sich — nicht in frömmelnder Pose,

[1]) Minor, „Biogr. Blätter, II, S. 454; Wiener Abendpost, Fremdenblatt, Tagblatt, 23. Dezember 1881.

[2]) Tagblatt, 1. November 1891.

sondern in der schlichten selbstverständlichen Offenheit wahrhaft gläubiger Gesinnung. Die Strenge gegen Worcester war mehr ein der Schwermut mühsam abgerungenes Aufraffen zur Energie als das Aufwallen des Zornes. Sie entsprang der Furcht, daß der übermächtige Vasall die Zerrüttung der Majestät durchschaue.

Gegen Heinz kehrte er (III, 2) nicht sowohl die erzürnte väterliche Macht hervor als den tiefen Schmerz der in ihren schönsten Hoffnungen getäuschten väterlichen Liebe. Leise und eindringlich sprach er ihm ins Gewissen und zu Herzen; seine ernste Wehmut mußte den übermütigen, aber gut gearteten Jüngling zerknirschen. In stetig wachsendem Pathos schwoll seine Rede zu düster feierlichem Groll bei der Anklage, sein nächster und schlimmster Gegner sei der eigene Sohn. Während Heinzens Rechtfertigung sah man die heftige Bewegung, die in Heinrich vorging. Die Starrheit der vergrämten Züge löste sich, als spränge der eherne Reifen, der sein Herz zusammenpreßte. Eine freudige Verklärung verschönte das Antlitz; das Auge schwamm in Rührung, die Lippen bewegten sich, abgerissene Laute entrangen sich ihnen. Heinrich hielt sich nicht länger, er fiel dem Sohne mit dem Freudenrufe: „Dies tötet tausende Rebellen!“ in die Rede, zog ihn zärtlich an sich und, verschlungen, als wären sie untrennbar verbunden, verließen beide den Raum.

Im zweiten Teile war die Gemütszerrüttung des Königs fortgeschritten, das Gesicht noch fahler, noch hagerer geworden, das Auge erloschen, die Hand vergilbt. Die ganze Erscheinung machte, abgezehrt, verbittert, vergrämt, den Eindruck des Morschen und Welken. In Nachtarbeit vertieft, saß Heinrich (III, 1) im Lehnstuhl am Schreibtisch. Er klingelte. Niemand erschien. Sie schliefen alle, indes er, den eine Krone drückt, wachte. Er arbeitete weiter. Klingelte wieder. Nun erst kam ein Page, dem er einen Auftrag matt nnd leise, mehr bittend als befehlend, erteilte. Dann erhob er sich mühsam. Seine Bewegungen waren schleppend, der Erschöpfung abgezwungen; der Monolog, in schlichter, doch getragener Rede, das Schmerzensstöhnen eines wunden Gemütes, weich resigniert, königlich in seinem Gram, durchbebt von der nagenden Erinnerung an die Jugendschuld, über die der Geläuterte nicht hinwegkam, verhallend in einen tiefen Seufzer: „Schwer ruht das Haupt“ — —

Mit Warwick sprach er sitzend. Es war ein Wühlen im alten Schmerz, als er der Prophezeiung Richards gedachte, die er bedeutungsvoll, aber mit versagender physischer Kraft, nach Atem ringend, tonlos vorbrachte. In den Schlußworten hörte man einen Sterbenden, sich

selbst vertröstend, Pläne hinhauchen, die nie und nimmermehr erfüllt werden; sah ihn sich an den letzten lieben Wunsch klammern, wie der Sinkende an den Strohhalm. So war auch der Schmerzausbruch über den vermeintlichen Kronenraub (IV, 4), der ohnmächtige Jammer des völlig Gebrochenen. Er schien zehnfach zu empfinden, was er nicht mehr in lauter Klage zu äußern vermochte. Bei Westmorelands Bericht ging ein schwacher Freudenschimmer über sein Gesicht. Die Stimme hob sich noch einmal. Aber Atembeklemmungen befielen ihn; er sank in den Lehnstuhl zurück und wurde auf ein Ruhebett gebracht, auf dem er, halb sitzend, unter Anspannung der letzten Kraft, mit jener angstvollen Eindringlichkeit, die sich bewußt ist, daß sie die letzten spärlichen Augenblicke nützen muß, in den Prinzen einredete. Die Entrüstung schien den schon verlöschenden Lebensfunken neu anzufachen, der starke Wille von ehedem den schwachen Leib zu zwingen. Während Heinzens Selbstverteidigung wiederholte sich gesteigert das Spiel des ersten Teiles (III, 2). Der sterbende Heinrich war noch derselbe Impulsmensch, der er in seiner Jugend gewesen. Rasch überzeugt, trat das warme Gemüt dem Sohne gegenüber in sein Recht — das goldene Gemüt, dem man die Anklagen, in denen es sich nun dem Jüngling erschloß, nur für selbsterniedrigende Übertreibung edelster Gewissenhaftigkeit anrechnete. Daß ihn jenes nicht einwandfrei erworbene Gut bedrückte, in dessen Besitz so mancher Selbstgerechte geschwelgt hätte, war nur ein Beweis mehr für die Vornehmheit, in deren Zeichen sein ganzes Wesen stand, für die Lauterkeit der Gesinnung, die so untrüglich in dem vollen Brustton seiner Stimme vibrierte.

Bei den Worten: „Mehr wollt' ich, doch die Lung' ist so erschöpft" — versagte ihm die Rede. Der Mund öffnete sich wiederholt, ohne Laute zu finden. Die Zunge klebte am Gaumen. Todesangst befiel ihn. Er sank, an Heinz gedrückt und von ihm gestützt, auf die Knie. Die schlotternden Hände krampften sich zum Gebet, schlugen gegeneinander, tasteten sich in qualvoller Hast an des Prinzen Hüfte hinauf. Bei Heinzens: „Ihr trugt, erwarbt" — — — hob der König noch einmal die Augen, und sein brechender Blick fiel als ein stummer zärtlicher, versöhnter Abschied auf den Sohn, der ihm aufs Lager half. Ein plötzliches Zucken schauerte durch Heinrichs Glieder. Das Haupt sank jäh auf die Brust; er war dahin. Selten ist auf der Bühne mit leisen Mitteln ein so ergreifender und künstlerisch reiner Eindruck erzielt worden. Es war ein Kabinettstück, das sich mit jener Bescheidenheit und Diskretion, die den Ruhm des alten Burgtheaters gebildet haben,

dem Ganzen einfügte, — wohl die in sich geschlossenste Shakespeare-Arbeit, die die jüngere Generation von Sonnenthal gesehen hat.

Sein Lear (zuerst gespielt am 17. November 1889) knüpfte an die weichen Partien der Darstellung von Anschütz an, der im Lear „das grüne Uralter, stark und herrlich im Fluchen", aber daneben auch „das Kind im Greise" hervorgehoben hatte[1]). Sonnenthals Lear machte schon bei seinem ersten Auftreten in entscheidender Weise den Eindruck der senil gewordenen Majestät. Zu der ehrwürdigen Heldengestalt stand der hastige Gang, der unruhige Blick, das kindische, vertraulich-hochmütige Winken mit der Hand im Widerspruch. Der Widerspruch veranschaulichte die Divergenz zwischen dem, was Lear war, und dem, was er nunmehr geworden; das Fortschreiten dieser Divergenz führte zu dem Zusammenbruch des Charakters.

Bei Cordelias unerwarteter Antwort betonte Sonnenthal das plötzliche Auflodern des Zornes[2]). Die Brauen zogen sich zusammen; die Stirnadern schienen zu schwellen, und der Fluch brauste mit Vorwegnahme der ganzen ihm zu Gebote stehenden Wucht der Leidenschaft von seinen Lippen. Die völlige Unkontrolliertheit seines Stimmungsausbruches fand ihre Motivierung in dem mit aller Weichheit der Empfindung gesprochenen: „Sie war mein Liebling". So erklärte Sonnenthal aus der Enttäuschung eines zärtlichen Gemütes das plötzliche Umschlagen übergroßer Liebe in übergroßen Haß.

Sein Lear war also von vornherein vielleicht nicht unbedingt der Lear Shakespeares. Ihm fehlte der Einschlag wilden herzlosen Eigensinns, hochfahrender Selbstherrlichkeit, trotziger Selbstsucht, wie sie die unumschränkte Herrscherwillkür zeitigt und das reizbare verblendete Alter in die Halme schießen läßt. Die Verwandtschaft zwischen Lears Eigensinn und dem von Seelenroheit nicht freien Tugendstarrsinn der Cordelia ist oft erwähnt worden; auf die stärkere Familienähnlichkeit zwischen Goneril und ihrem Vater wurde meines Wissens noch nicht hingewiesen[3]). Allein eine das Wesen der Rolle vorurteilslos und eben-

[1]) Vgl. L. Speidel, N. Fr. Presse, 1. Dezember 1889.

[2]) Vgl. die Schilderung eines ähnlichen Zuges in L. Devriens „Lear", Shakespeare-Jahrbuch II, S. 292.

[3]) In Parantheſe möchte ich darauf verweisen, daß das Thema des „Lear„ bereits in den Two Gentlemen (I, 2) angeschlagen ist:

Julia: His little speaking shewes his love but small.
Lucetta: Fire that's closest kept, burnes most of all.
Julia: They do not love, that doe not shew their love.
Lucetta: Oh, they love least, that let men know their love.

bürtig erfassende Darstellung der Goneril zeigt diese durchaus nicht als das entmenschte Scheusal des Undankes mit den ins Ungeheuerliche verzerrten fratzenhaften Zügen frecher Bosheit, für das sie der oberflächlichen Betrachtung gewohnheitsgemäß gilt. In richtiger schauspielerischer Durchleuchtung ist sie nicht mehr und nicht weniger als die durch Geburt, Befähigung und Schönheit zur Herrschaft prädestinierte Frau, die geborene Herrennatur, der weder Erziehung noch irgend welche Hemmungen des Gemütes oder der Sitte es jemals nahe gelegt haben, dieses ihr gutes natürliches Vorrecht auf was immer für eine Weise einzuschränken. Ihre Brust schwellt das Gefühl der Überlegenheit über den kindisch gewordenen Vater, der Ärgernis gibt und sie langweilt; über die geistig unbedeutendere, phantasielosere Schwester, deren Einbläserin sie ist; über den Gatten, der als Mann nicht vollwertig neben ihr steht. Zu dem Bewußtsein solcher Überlegenheit kommt der egoistische, sich um jeden Preis durchsetzende Wille, das Erbteil des Vaters; nur daß die jüngere Goneril noch über den kalt berechnenden, zielbewußten Verstand und über den trotzigen Mut verfügt, die, sobald sinnliche Glut alle Kräfte dieser Vollnatur ins Treffen führt, bis ans äußerste gehen, sich weder durch kindliche Nachsicht, noch durch die Scheu vor dem Schwestermorde beirren lassen und, wenn alles verspielt ist, zu sterben wissen. In den Jahren seiner Kraft muß Lear als Mann gewesen sein, was „die goldene Schlange", die prächtige Teufelin als Weib ist. In dieser scharfsinnigen Auffassung, mit einem Zug ins Großartige, energisch im Umriß und fein ausgeführt im Detail, spielte die Goneril neben Sonnenthal in blonder, dunkeläugiger, üppigstolzer Schönheit Olga Lewinsky, und sein Lear schien noch impulsiver und weicher neben ihrer harten Geschlossenheit.

Alle Sätze, aus denen die rohe Selbstsucht des Barbarenhäuptlings spricht, der sich keiner Pflicht- und Sittlichkeitsforderung gegenüber für verantwortlich hält („Als sie uns wert war, schätzten wir sie so" —; „Besser wär's, du lebtest nicht, als mir zur Kränkung leben"), wurden in seinem Munde zu Aufwallungen des alten Hitzkopfes, denen man keine buchstäbliche Bedeutung beimaß. Gegen Gonerils Gesinde (I, 4) kehrte er weniger den herrischen Gebieter als den launenhaften Greis hervor, der nicht warten und nichts Unangenehmes hören will. Gegen Kent schlug er einen gemütlichen Plauderton an. Die Güte gegen den Narren schien dem Bewußtsein eigenen Verschuldens zu entspringen („Eine bittere Pille für mich" — leise, mit zugekniffenen Augen, wie in innerer Einkehr). Vor Goneril stand er, ein gescholtenes

Kind. Er wurde irre an sich und der Wirklichkeit. Gleichsam aus einem Traume erwachend, fragte er: „Bist du meine Tochter?“ Nicht Wut, nicht Ingrimm, Verzweiflung packte ihn. Das Bewußtsein seiner Ohnmacht überwältigte ihn. Er gab sich auf. Er war innerlich gebrochen. Der Fluch über Goneril kam mühsam heraus, mit langen Pausen, unter erstickten Tränen, in außerster Anstrengung aus der zermürbten Brust emporgeschöpft und gewürgt. In der folgenden Szene (I, 5) löste sich die Verzweiflung in tiefstem Schmerz.

Im zweiten Akt trat ein ohnmächtiges Ringen nach Fassung in den Vordergrund, ein von vornherein aussichtsloses Streben, des Jammers Herr zu werden. Freilich schien er sich den Trotz selbst abzuringen, wenn er gegen Gloceſter aufbegehrte: „Den Herzog Cornwall will ich sprechen und sein Weib“. Gleich darauf fiel er in seinen natürlichen Ton, indem er gutmütig, überzeugt, es könne nur ein Mißverständnis vorliegen, hinzusetzte: „Verstehst du mich auch, Mensch“ usf.

Der zweite Fluch über Goneril brachte keine Steigerung des ersten; er floß müde aus einem müden Herzen und wirkte als eine jener Wiederholungen, in denen sich die Greisenhaftigkeit gefällt. Es war die Tragödie des Alters, die Sonnenthal vorwiegend spielte. Er stöhnte: „Ich bitt' dich, Tochter, mach mich nicht verrückt!“ in tiefstem Herzenselend und doch sichtbar bestrebt, sich zu mäßigen, in offenbarer Angst, Goneril noch mehr zu reizen. In den Worten: „Ihr seht mich hier, 'nen armen alten Mann“ — lag ein so hoher Grad von Hilflosigkeit, von rührendem Flehen um Erbarmen, daß die Hartherzigkeit seiner Tochter dazu gehörte, ihm zu widerstehen. Vorübergehend suchte er sein Herz in ironischer Entrüstung zu verhärten („Solch ruchlos Wesen sieht doch hübsch noch aus“); aber die Rührung stieg ihm nur desto unbezwinglicher in die Kehle. „Ihr denkt, ich werde weinen“, kam, wie erstickt von blutigen Tränen, heraus, und nach einer von innerem Kampfe ausgefüllten Pause folgte der jammervolle Aufschrei: „O Narr, ich werde rasend!

Auf der Haide tobte er nicht mit den Elementen um die Wette und hielt keine Zwiesprach mit ihnen; seine Aufforderung zu rasen, klang wie gedämpft von der Verzweiflung, für deren ungeheure Intensität die physische Kraft des Greises nicht ausreichte. Der Wahnsinn kam gleichsam beruhigend und erleichternd über ihn, als eine Lösung der furchtbaren Spannung seines ganzen Wesens. Sonnenthal spielte ihn ohne pathologischen Zug, wie dies vor ihm Anschütz und L. Devrient getan. Im scheinbaren Widersinn deckte er den Sinn auf und zerlegte, auf die

Stimmung jedes Satzes eingehend, das sprunghafte Ganze in Einzelzüge, deren jeder sein eigenes Gepräge erhielt: würdevolle Größe, getragenes Pathos, kindische Munterkeit. Das Klägliche und Wehmütige überwog. Er sagte weinerlich wie ein Kind: „Die kleinen Hunde, seht" — usw.; und jammerte: „Ich bin ins Hirn gehauen!" und flüsterte scheu und niedergeschlagen: „Sie riecht nach Sterblichkeit". Den Zuschauer überwältigte das Mitleid, nicht das Gruseln. Die Hauptcharakteristik lag im Tone. Der agierten Einzelzüge waren wenige, so z. B.: „Gebt die Parole!" (IV, 6) unter Vorweisung eines zerknitterten Papiers, das ihm die Instruktion bedeutete und mit dem er Edgars Antwort verglich. Die Parole stimmte. Er ließ ihn passieren. Denselben Wisch hielt er Gloceſter vor's Gesicht: „Lies!" Er kniete neben den Knienden hin, griff ihm wie ein Kind in die wunden Augenhöhlen und sagte lachend, als handelte es sich um eine Neckerei: „Oho, stehen wir so miteinander?" Dem Gloceſter predigend, faßte seine Hand, wie zufällig, an Edgars breitkrämpigen Hut. Ein schlauer Gedanke schien in ihm aufzusteigen. Der Hut fiel zu Boden, und er fuhr mit dem Fuß hinein, wie in einen Pantoffel. Bei: „Dann schlagt sie tot" — — schwang er seinen langen Stab wie eine Lanze mit beiden Händen zum wuchtigen Hiebe — kraftlos, ohne Zielsicherheit.

Lears Erwachen zum Leben (IV, 7) geschah in leisen, langsamen, einförmigen Tönen von weichster Innerlichkeit, zitternd vor Freude, lallend zwischen Weinen und Lachen, in kindischer Zaghaftigkeit („Spottet meiner nicht!"). Mit dem Finger prüfte Sonnenthal, ob Cordelias Tränen naß seien, wie Garrick. Williges Aufrechthalten guter Tradition als Beweis einer freundlichen und ehrlichen Gesinnung paßte so recht in das Gesamtbild dieser von Mißgunst und Hochmut entfernten künstlerischen Persönlichkeit.

Dem Ganzen entsprechend, war auch der Schlußeindruck seines Lear mehr der erhebender Rührung als gewaltiger Erschütterung. Man glaubte es ihm vielleicht nicht unbedingt, daß er den Sklaven, Cordeliens Henker, erschlagen habe; aber sein: „Niemals — niemals!" macht denen, die es vernommen, noch in der Erinnerung die Augen feucht. Dieser dem Gemüt entquellende, unnachahmlich warme und seelenvolle Ton war bei weitem das Beste, was Sonnenthal besaß; er bedeutete an sich einen Schatz. Er gab seinem Kunstschaffen etwas Weihevolles, von edler Überzeugung Durchglühtes. Er befähigte ihn, am hinreißendsten das Unausgesprochene und Unaussprechliche auszudrücken. Er war der Zauberschlüssel, der ihm die Herzen erschloß,

selbst wenn der Verstand des Zuschauers ihm etwa nicht unbedingt folgte; wie sein eigenes Herz die Wunderlampe bedeutete, in deren Schein er ungleich mehr als in der klaren Helligkeit der Überlegung die Gebilde des Dichters sah. Darin lag die Poesie seines Gestaltens, aber zugleich eine Gefahr. Sonnenthal ist, wie er von Anbeginn seiner Laufbahn Shakespeare nachgetrachtet, auch sozusagen mit einer Shakespeare-Rolle auf den Lippen gestorben. Er studierte den Shylock und beabsichtigte, zu der alten Macklinschen Auffassung des Juden als des rechtschaffenen, in seinem Recht gekränkten, nichts als sein gutes Recht verfechtenden tragischen Helden zurückzukehren. Hatte bei Sonnenthals Lear die unvergleichliche Kraft seines Könnens etwaige sich gegen die Auffassung ergebende Bedenken niedergeschlagen, so wäre dies vielleicht bei einem auf so gänzlich falsche Basis gestellten Shylock nicht möglich gewesen.

Sonnenthal hat eben alle seine Gestalten vorwiegend bei ihrem Menschentume gepackt, und hat von dem Allzumenschlichen nichts wissen wollen. „Seit ich die Ehre habe, Menschendarsteller zu sein", sagt er äußerst charakteristisch in einem Briefe[1]). Die Überzeugung, daß in jedem Menschen ein Dulder stecke, war die Brücke des Verständnisses und der Sympathie, über die er der Gestalt beikam, und zugleich der Gipfel der Versöhnung, zu dem er sie hinanführte. Wo er mit dieser seiner schönen Menschlichkeit nicht auskam, lag auch die Grenze seiner Kunst So gereicht es gewissermaßen ihm selbst wie der Menschheit zum Ruhme, daß er alles in allem wohl mit dem Wahrsager in „Antonius und Kleopatra" von sich sagen durfte: „Im endlosen Geheimbuch der Natur kann ich ein wenig lesen".

Was vermöchte ein darstellender Künstler Höheres?

---

[1]) Eisenberg, S. 189.

Josef Kainz[1]

(geboren 2. Januar 1858, gestorben 20. September 1910).

In Josef Kainz hat die deutsche Bühne einen Herrscher verloren. Er war es nicht nur in dem äußerlichen Sinne einer gebietenden Machtstellung, die in der letzten Phase seines Lebens fast eine drohende Verdunkelung seiner Kunst bedeutete: ein ausgesprochenes Autokratentum bildete den Kern seines künstlerischen Wesens. Es lag in seinem ganzen Habitus etwas Königliches, das seinen Schwerpunkt nicht sowohl in der ahnenstolzen, wohlwollenden Grandezza des legitimen Fürstenbewußtseins hat, als in dem Vollgefühl der Gewalt, der Überlegenheit, der Führerkraft; dessen Vorliebe mehr auf Prunk als auf Einfachheit geht; dessen Absicht mehr auf das Imponieren als auf das Gewinnen gerichtet ist; dessen Selbstgefühl in Augenblicken königlicher Laune und königlicher Geringschätzung zu eigensüchtiger Selbstherrlichkeit werden kann.

Er durfte wie Bismarck von sich sagen: wo immer an der Tafel ich sitze, da ist oben. Er stand immer und überall im Mittelpunkt. Die Fäden des Stückes liefen stets in seiner Hand zusammen. Er war das treibende Element der Handlung, alle andern standen in abhängiger Beziehung zu ihm. Durch und durch interessant im besten Sinne des Wortes, mitunter allzu absichtsvoll originell, doch niemals abgedroschen, hat wohl kein Schauspieler die Gewalt seiner Persönlichkeit in überragenderer Weise auf der Bühne behauptet als Kainz. Dieses furcht- und schrankenlose Sich-ausleben einer gehaltvollen, starken Individualität machte ihn zum künstlerischen Repräsentanten und Liebling der Zeit, welche Goethes „Höchstes Glück der Menschenkinder sei nur die Persönlichkeit" zur sittlichen Forderung erhebt. Dadurch hat er die breite Menge und die unreife Jugend oft auch dann zu lautem Beifall hin-

[1] Erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1911 (Bd. 47).

gerissen, wenn ihr ein voller Überblick der intellektualen Tiefe seiner Kunstleistung mangelte.

Diese seine Persönlichkeit war eine so ausgeprägte, daß man bei all seiner hervorragenden Verwandlungsfähigkeit kaum sagen kann, er sei restlos in einer Rolle aufgegangen, wohl aber — und zwar in den Fällen des großen Gelingens — daß die Rolle in ihm aufging, daß er sie sich völlig assimilierte.

Wie tief er übrigens innerlich bohrte, er gehörte nicht zu den Verschmähern des äußeren Effektes; und darin lag ein anderes Geheimnis seiner lärmenden Erfolge. Wie der impressionistische Maler einen wirksamen Farbenfleck um seiner selbst willen herausarbeitet, so hat Kainz mitunter Soloeinlagen aus einzelnen Monologen, Szenen oder Aktschlüssen gemacht oder mit musikalischen Mitteln geradezu auf Tonwirkungen hingearbeitet.

In der vielbewunderten Technik der Sprache, worin er wohl der größte Könner war, hat nach seiner eigenen Aussage die Verschmelzung zweier entgegengesetzter Vorbilder seine originelle Eigenart hervorgebracht. Die dialektische Schärfe der Rede übernahm er von Lewinsky; das Austoben brausender Leidenschaft in orgelartig anschwellenden, gehaltenen und verhallenden Tönen von dem übertemperamentvollen Heldendarsteller der siebziger und achtziger Jahre, Fritz Kraftel. Aus beiden wob Kainz seine persönliche Note. Im Gegensatz zu Lewinsky, dem Fanatiker der Schlichtheit, ist er grellen Wirkungen nicht grundsätzlich aus dem Wege gegangen. Im Gegensatz zu Kraftel, dem schwachen Charakterisierer, hat er auch in stärksten Leidenschaftsausbrüchen stets über der Rolle gestanden. Über der Rolle in der sicheren, fast möchte man sagen, auch im höchsten Affekt kühl berechnenden Bemeisterung seiner Mittel, unter denen hoher Gedankenflug, philologischer Spürsinn und Temperament den seltenen Bund zur Künstlerschaft schlossen. Er war in Rollen, die eine verschiedene Deutung zulassen, wie ein Fackelträger. Er duldete schlechterdings kein Dunkel. Komplizierte Charaktere hat er wie mit X-Strahlen durchleuchtet. Kein Winkel ihres Innersten durfte verborgen bleiben. Das gesprochene Wort leistete dabei oft weniger als der beredte Ausdruck des Gesichtes und der Hände. In wunderbarer Beseelungskunst goß er die Gestalt bis in ihr feinstes Geäst mit Charakteristik aus. Er blies ihr tatsächlich Lebensodem ein. Wie immer man ihn als Dichter einschätzen mag, als Darsteller ist er ein Poet im wahrsten Sinne, ein Schöpfer gewesen. In so hohem Grade, daß seine schauspielerische Leistung als etwas Positives, Großes

und Überzeugendes übrig blieb, wenn man sie von äußerlichen Details sonderte, in denen sein Geschmack sich mitunter nicht auf gleicher Höhe mit seinem Talent zeigte, von jenen Taschenspielerkunststücken der Schnellrednerei oder jenen Zufällen der Stimmung, die selbst noch in der Zeit seiner Reife, als die ausgleichende und veredelnd rundende Burgtheatertradition seinem burschikosen Genie den künstlerischen Zügel anlegte, mitunter aus dem Kunstwerk sein Schatten- oder Zerrbild machten.

Die eigentliche Triebfeder seiner Persönlichkeit war das Genialische, weniger der Intellekt als der Impuls. Die halb verstandesgemäße, halb instinktive Potenz, die bei seiner künstlerischen Arbeit im Vordergrunde stand, ist vielleicht am besten als intensive Nerventätigkeit zu bezeichnen. Er besaß eine Art verfeinertster Nervenspürkraft, die stets den Lebensnerv der Gestalt traf und bloßlegte. Hinsichtlich dieser spezifischen Veranlagung seines Talentes ist es keiner seiner geringsten Ruhmestitel, daß seine Kunst sich von jeder krankhaften Form rein erhalten hat.

Die dem Hysterischen und Neurasthenischen abgekehrte, gesunde und echte Kraftfülle seines Genies war es, die ihn bei aller Modernität seiner Persönlichkeit zum berufenen Interpreten klassischer Gestalten machte. Alle Realistik seiner Rede, alle Natürlichkeit seiner Gebärde brachte ihn nicht in Gefahr, trivial oder stillos zu werden. Was er als Natur vortäuschte, war tatsächlich höchste Kunst. So blieb auch seiner scheinbar ganz der Wirklichkeit entnommenen Charakteristik stets etwas Typisches anhaften.

Edmund Burke sagt von seinem „ewig teuren Freunde" Garrick, er sei der erste aller Schauspieler gewesen, weil er der schärfste Beobachter der Natur war.[1]) Kainz war ebenfalls ein scharfer Naturbeobachter, gleichzeitig aber ein ebenso großer Stilisierer. So hat er aus den Gestalten der klassischen Dichtung an Nervensubstanz herausgearbeitet, was man früher kaum in ihnen vermutete, ohne jedoch ihnen Wesensfremdes gewaltsam in sie hineinzutragen. Er hat sie uns menschlich nahe gebracht. Wir saßen ihnen gegenüber, weniger respekterfüllt, mit unendlich wärmerem Mitgefühl und höchstgesteigertem Interesse. Der Abstand von einst und jetzt ward minder fühlbar; das Längstvergangene packte und erschütterte uns als ein unseren eigenen Lebensbedingungen verwandtes.

[1]) Letters on a Regicide Peace IV.

So war Kainz, als er die Periode der von dionysischer Lebensfülle sprühenden Jünglinge hinter sich hatte, der berufene Darsteller problematischer Naturen. Man kann sagen, daß er gerade die Menschen, die nicht aus einem Gusse sind, deren Wesen überall Risse, Sprünge, Widersprüche aufweist, aus einem Gusse dargestellt hat. Für Shakespeare hat er an geschlossener, allseitig gerundeter Charakteristik das Wertvollste als Hamlet und Richard II. geleistet.

Für den Dänenprinzen brachte seine äußere Erscheinung — in ihrer Dürftigkeit der gerade Gegensatz zu „fett und kurzatmig" — den uns Modernen für diesen Charakter geläufigen Typus einer alle Poren durchdringenden reifen Geistigkeit mit. Nichts weniger als schön, doch mit kräftigen und sprechenden Zügen und ein Paar Augen, an denen niemand vorbeisah; von jünglinghafter Geschmeidigkeit und eleganter Gewandtheit, ein Fechter, dem Sachverständige mit Genuß zusahen: so stellte Kainz eine durchaus überzeugende Hamletgestalt hin. Sein erstes Auftreten stand im Zeichen einer scheu in sich zurückgedrängten tiefen Betrübnis und des vornehmen Anstandes. Der feinfühlende Jüngling verschloß das Heiligtum seines Schmerzes vor einer ihm unsympathischen Umgebung. Der Königssohn bewahrt unter allen Umständen die tadellose Haltung, die ihm zur zweiten Natur geworden. Aus der Versunkenheit geweckt, in der er die äußeren Vorgänge kaum wahrzunehmen schien, sprach er die Reden der ersten Szene in gepreßtem Tone, ohne Pathos oder gar Tränen. („Mehr als befreundt" — herb, kaum hörbar, zu sich selbst; „Ich habe zu viel Sonne" — mit starkem Anflug von Ironie; „Es ist gemein" — ein Stoßseufzer mit vollem Augenaufschlag; „Scheint, gnädige Frau?" — mit rascher Zusammenfassung der ausführenden Redeteile nach „mein düsterer Mantel", schmerzlichem Hervorheben von „was über allem Schein" und wegwerfendem Schluß: „all das ist nur" usw. — „Ich will euch gern gehorchen" — mehr ein Nachgeben, um Ruhe zu haben, als eine wirkliche Unterwerfung.)

Die sich selbst abgerungene Strammheit und Kälte machte sich im ersten Monolog in einem exaltierten Überströmen der Empfindung Luft. (Aufstöhnendes, langgezogenes O! in scharfer, fast schriller Tonhöhe vor dem Beginn der Rede.) Es waren nicht spontan auftretende Bedenken und Gefühle, sondern die Rekapitulation des schon hundertmal in Betracht gezogenen, immer wieder Unfaßlichen: des verächtlichen Benehmens der bisher verehrten Mutter. Er zerschmolz nicht in Leid, er war kein melancholischer Schwärmer. Im Tiefsten enttäuscht, verbohrte er sich mit einer Art ingrimmiger Wonne der Qual in sein

Problem. („Schwachheit, dein Nam'" — angewidert voll bitterer Geringschätzung.)

Das Wiedersehen mit Horatio entlockte ihm den ersten Herzenston. An die Stelle der ablehnenden Haltung trat eine warme Ungezwungenheit, in der sich scharfe Ironie und ein visionärer Zug („Mich dünkt, ich sehe meinen Vater!") als maßgebende Momente seiner Auffassung des Vorgefallenen erwiesen. Weich weder gegen sich noch gegen andere, ohne Selbstgefälligkeit der eigenen Schwäche gegenüber, ohne Nachsicht für die der anderen, stellte dieser Hamlet in seinem zähen Ringen nach männlicher, tatkräftiger Tüchtigkeit einen richtigen Abkömmling nordischer Recken dar, dem man die (in der heillos verstümmelten Bühnenbearbeitung des Burgtheaters wegfallende) brutale Notwehr gegen Rosenkranz und Güldenstern zutraute. „Er war ein Mann" — erklang im Brustton tiefster Überzeugung als das Höchste, was sich einem Menschen nachrühmen läßt. Hamlet selbst gebrach zum Ebenbilde des kriegerischen, jähzornigen Vaters nur die Entschlossenheit, die keine Nerven kennt, die rohe physische Kraft, die Gewissenlosigkeit des Handelnden, das Herkulesartige, das er kurz vorher als den Kontrast zu seinem eigenen Wesen hinstellt. Eben dies, nicht die geistige Energie, schien ihm das Ideal der Männlichkeit zu bedeuten. Hamlet hatte, ins Phantasievolle gesteigert, das Temperament der Ahnen und dazu den modern geschulten grüblerischen Hang des Denkers. Der Wikinger und der Philosoph waren die zwei Seelen, die sich in seiner Brust befehdeten.

Atemlose Spannung, nicht ängstliche Hast, gab die raschen Fragen über die Erscheinung ein. Sie bildeten ein Crescendo mit dem Gipfel in „Ich wollt', ich wär dabei gewesen". Der Entschluß, den Geist zur Rede zu zwingen, entsprang einem momentanen Impulse, keiner Überlegung. Im entscheidenden Augenblick (I, 4) war Hamlets Aufregung maßlos. Seine Zähne klapperten. Die Rede von der Trunksucht begann er schleppend, wie geistesabwesend, und ging bald in ein rasendes Tempo über, in dem nur einzelne, sinntragende Worte konvulsivisch hervorgestoßen wurden. Es war, als hätte er eine Art Sprechmaschine in sich aufgezogen, die ihm und den Freunden über die peinliche Erwartungspause hinweghelfen sollte. Bei „den Schein gefälliger Sitten überrostet" — lief er, als vernähme er etwas, nach rückwärts, um nach dem Geiste auszuschauen. Wieder nach vorn kommend, nahm er die Rede auf wie einer, der nicht mehr recht weiß, wo er stehen geblieben ist. Die anakoluthische Form des Satzes und das von dem augenblicklichen Interesse so weit abliegende Thema sind ein Wink

des Dichters, die Stelle als „Verlegenheitssache" zu behandeln. Kainz führte diese Absicht in einer Weise aus, die die Erwartung des Geistes zu beklommenster Spannung steigerte.

Der Anblick des Geistes wirkte versteinernd auf ihn. Lichtenbergs Bericht über Garrick blieb nicht ohne Einfluß, doch drehte Kainz sich so herum, daß er zwischen Geist und Publikum und mit dem Rücken zum Publikum zu stehen kam. Die Arme waren ausgestreckt, die Finger gespreizt. „Engel und Boten" — wurde langsam, in religiöser Andacht und Ergriffenheit hingehaucht. Nach einer Pause in unveränderter Körperhaltung auf den Geist zuschreitend, ließ er in getragenem Tone, wie eine Beschwörungsformel, die Anrede folgen; anfangs innig, zuletzt fast gebieterisch Antwort heischend. Mit ausgestreckter Rechten, ohne Schwert in der Hand, folgte er dem Geiste. „Mord!" war ein entsetzensvoller schriller Aufschrei; „O mein prophetisches Gemüt!" ein lauter Triumph. Die Erzählung des Geistes begleitete Hamlet, sich auf den Knien windend, mit unartikulierten Jammerlauten. Bei der Enthüllung des Verbrechens schlug er aus Scham die Hände vors Gesicht. Bei „Hast du Natur in dir" — riß er das Schwert aus der Scheide, so daß die Mahnung, nichts gegen seine Mutter zu unternehmen, durch dieses wilde Zur-Tat-stürmen-wollen hervorgerufen war. Bei „Befleck dein Herz nicht!" schleuderte er das Schwert von sich. Er rutschte dem Geiste auf den Knien nach, als wollte er ihn festhalten. Er rang nach Atem, er lachte wild auf; er bebte vor Schmerz, er schäumte vor Wut; er zog tatsächlich die Schreibtafel aus dem Busen und kritzelte etwas darauf und warf sie zu Boden. Einen Augenblick drohten seine Nerven dem Ansturm nicht standzuhalten. Aber mit diesem sinnlosen Toben war auch der Höhepunkt des Paroxismus überwunden. Das Nahen der Freunde fiel ihm lästig. Mit „So sei's!" hatte er seinen Plan gefaßt. Er ging ehrlich gegen sie vor; sein Hang zur Aufrichtigkeit, zur Herzlichkeit wurde betont. Es fiel ihm schwer, seinen Vorsatz der Verschwiegenheit zu halten („O wunderbar" — völlig außer sich; „Es lebt kein Schurk'" — ein impulsiver Anlauf, sich mitzuteilen; dann plötzliches innehalten, sich besinnen und umschlagen in die Redefloskel: „der nicht ein ausgemachter Schurke wär"). Die erste übertriebene Lustigkeit („Heisa, mein Junge!") war nur Nervenüberreizung, vom gespielten Wahnsinn fast ebenso entfernt wie vom wirklichen.

Höchst charakteristisch wirkte sein völliger Mangel an Sentimentalität. Vor „Die Zeit ist aus den Fugen" — schlug er eine wilde Lache

auf über die Bosheit und Torheit des Geschickes, die ihn, den Ungeeignetsten zu dieser Tat, an den falschen Platz gestellt. Kainz sprach die Schlegelsche, den Sinn des Originals entstellende Übersetzung „Schmach und Gram" (O cursed spite), aber er sprach sie im Geiste des Dichters, ergrimmt und außer sich: „Verdammte Tücke!"

Zu „Ihr seid ein Fischhändler" (II, 2) liegt eine philologische Glosse von Kainz selbst vor.[1]) Er findet die Erklärung nicht in einer Zweideutigkeit, sondern in dem Umstande, daß die Fischhändlerzunft die älteste und angesehenste war, so daß Prinzen in der Erteilung des Fischhändlerdiploms eine Ehrung sahen. Polonius' beiseite gesprochene Worte „Er kannte mich zuerst nicht" — hätten für das Publikum eine komische Bedeutung gehabt, wie etwa: Er kennt mich nicht; er hält mich für einen Ehrenmann. Dementsprechend brachte er die Stelle in einem Tone ironischen Humors. Er kehrte gegen Polonius den Prinzen heraus. Er nahm den Alten, der ihn störte und langweilte, nicht ernst und gönnte ihm nicht mehr Aufmerksamkeit, als unbedingt nötig war. Bei „Gaben sind Segen" — klopfte er ihn mit dem Buch auf den Schädel in höchst unverblümter Andeutung von dessen Hohlheit. Doch während Hamlet nicht ohne sichtliches Behagen an seinem überlegenen Witz die Leute seiner Umgebung aufzog, fiel er oft plötzlich in seine ernsten Sorgen und Zweifel zurück, und viele seiner Worte warfen als ein lautes Denken Streiflichter auf sein verdüstertes Innere. (Drittes „Bis auf mein Leben" — wie ein schwermütiges Echo; „Sie ist eine Metze" — ein Seufzer.) Dagegen wurde der Gesprächston auch an den Stellen festgehalten, die eine tiefe, aber gewissermaßen selbstverständliche Wahrheit darstellen („An sich ist nichts weder gut noch böse" —).

Das Vergnügen, das ihm die Betätigung seines Scharfsinnes gewährte, trat besonders in den Szenen mit Rosenkranz und Güldenstern hervor. Hamlet durchschaute sie sofort und entlarvte sie erbarmungslos. Bei „sein Porträt in Miniature" packte er das Bild an Güldensterns Halskette und sprach dann nach einer starken Pause mit beißendem Hohn den Schlußsatz. Gleich darauf zog er mit der Rechten Rosenkranz, mit der Linken Güldenstern an sich, um ihnen mit einer heiteren Vertraulichkeit, durch welche sie seine Ironie nicht spürten, mitzuteilen, er sei nur toll bei Nordnordwest, und sie bei „wenn der Wind südlich ist" —, angewidert, jäh von sich zu stoßen.

[1]) Vgl. Voßsche Zeitung 453, 27. September 1910.

Eine Art Galgenhumor diente ihm als Zuflucht vor den banalen Hofleuten wie vor der eignen Schwermut („O Jephta" —). Die gute Laune schlug bei den Anspielungen auf Jephtas Töchterlein in Wehmut um. Die Güte, die den innersten Kern seiner äußerlich scharfkantigen Natur ausmachte, kam zum Durchbruch in der nachlässig hingeworfenen Mahnung, derentwegen er den Schauspieler noch einmal zurückrief: „Daß ihr euch nicht über ihn lustig macht!"

An Hamlets Monologen konnte man den Grad seiner Selbstbeherrschung im Verkehr mit anderen abmessen. II, 2 war ein Aufatmen von unerträglichem Druck („Nun bin ich allein!"), eine Ekstase der zur Kränkung und Verzweiflung gesteigerten Unzufriedenheit mit sich selbst. Sitzend, das Antlitz schluchzend auf die Tischplatte gelegt, ließ er seinen Vorwürfen, seiner durchbohrenden Beschämung die Zügel schießen. Er gebärdete sich unmännlich aus Unwillen darüber, daß er nicht Mannes genug sei. Die innere Seelenunrast äußerte sich in häufigem und jähem Wechsel der Stellung. Nach „Küchenmagd" trat eine lange Pause der Sammlung ein. Der Affekt hatte sich ausgetobt, die Reflexion begann zu arbeiten. Mit den Fingern beider Hände auf die Schläfen pochend, spornte er seinen Kopf zum Denken an. Man sah den Plan entstehen. Nach „stutzt er" — folgte wieder eine Pause, die das folgende von selbst ergab: so habe ich Gewißheit für meine Zweifel. Die Schlußverse wurden mit deklamatorischem Pathos gebracht, wie Kainz überhaupt gute, mitunter sogar gemachte Abgänge eher suchte als vermied.

Auf Leidenschaftsausbrüche folgt bei Hamlet immer eine Reaktion grübelnder Passivität. II, 2 und III, 1 sind Gipfelpunkte solcher Kontraste. Hatte Kainz dort alle Register des Affektes in Bewegung gesetzt, so arbeitete er hier mit denkbar höchster Einfachheit und Schlichtheit. Die Hände auf dem Rücken, schlenderte er langsam, in Sinnen verloren, herein und begann „Sein oder Nichtsein" — als die laute Fortsetzung einer langen Kette innerer Erwägungen, wobei er sich nachlässig, wie mechanisch, auf ein Ruhelager hinstreckte, auf dem er von „Vielleicht auch träumen?" an saß. Man sah die großen Gedanken werden und wachsen und gegeneinander in die Wagschale fallen in unübertrefflicher, überzeugendster Selbstverständlichkeit. Sie wirkten durch ihre eigene Wucht. Verständnisvoll und bescheiden enthielt der Künstler sich jedes Beiwerkes. Man glaubte ihm den Denker. Jetzt erst, bei diesem Untertauchen in die Abgründe des Lebensgeheimnisses, schien er in seiner eigentlichen Lebenssphäre, und doch war alles akademische, alles schulmeister-

liche Dozieren vermieden. „Feige aus uns allen" — machte die gesamte Menschheit für den Fehler des einzelnen verantwortlich. Hamlet erleichterte, indem er die Menschheit verurteilte, seine eigene Seele von persönlichem Schuldgefühl. Er ertrug es nicht, in diesem Falle eine Ausnahme zu sein. Der Schluß („Und große Unternehmungen" —) klang in Wehmut aus.

Der Begegnung mit Ophelien wünschte er auszuweichen, seiner selbst nicht sicher, und entschlossen, nicht weich zu werden. Je aufgewühlter sein Inneres war, desto größer wurde sein Trachten nach äußerer männlicher Würde („Nymphe, schließ" — mit einem scheuen Seitenblick auf die Eintretende, innig und schmerzlich leise vor sich hingesagt). Er schritt zur Tür. Opheliens förmliches, banales Wesen war ihm ein Stich ins Herz. Er brachte eine hastige Abweisung vor: „Ich gab Euch nichts" — nicht in der Absicht einer Irreführung, sondern in der buchstäblichen Meinung: die Ophelia, die ich beschenkte, war eine andere, Euch kenne ich gar nicht. Er stand mit dem Rücken gegen sie, die Hände vor dem Antlitz. Von plötzlichem Impulse gepackt, wandte er sich um und stieß die Frage hervor: „Seid Ihr tugendhaft?" Hier wiederholte sich der Fall, daß Kainz die sinnverdrehenden Worte Schlegels sprach und den Sinn des Originals ausdrückte (Are you honest?). Man meinte zu hören: Seid Ihr aufrichtig? Meint Ihr es ehrlich mit mir? Warum lügt Ihr und seid hinterhältig? „Ich liebte Euch einst" war dann wieder ein unwillkürliches Durchbrechen von echter Empfindung, das er gleichsam, als er sich dabei ertappte widerrief: „Ich liebt Euch nicht". Aber er vermochte ihren traurigen Blick nicht zu ertragen. Noch einmal spürte er Mitleid. Er setzte sich neben sie und zeigte ihr den einzig möglichen Ausweg („Geht in ein Kloster" — bittend). Da bewegte sich der Vorhang, der die Lauscher verbirgt; Hamlet zuckte zusammen, sein Argwohn ward rege. Ein Entschluß stieg in ihm auf: die Probe zu machen auf Opheliens Ehrlichkeit. Wie um sie zu überrumpeln, fuhr er sie barsch und jäh an: „Wo ist Euer Vater?" Ihre Verlegenheit bestätigte seinen Verdacht. Nach ihrem „Zu Hause" schob er ein kaum hörbares „So!" ein. „Laßt die Türe abschließen" — klang herrisch und hart, wie ein vernichtendes: ich weiß alles. Schmerz und Ekel übermannte ihn. Abgehend rang er die Hände und sank aufstöhnend an der Tür auf einen Stuhl. Endlich trug die Entrüstung es in dem Widerstreit der Empfindungen davon. Er raffte sich auf und gab Ophelien den Fluch zur Aussteuer mit. „Es hat mich toll gemacht!" war der jähe Gefühlsausbruch des unerträglichen

Gequältseins. „Alle außer einem“ — nach einem Innehalten in der raschen Rede, wurde, gewichtig und mit Bedacht gesprochen, als ein bedeutsamer, schicksalsschwangerer Einfall gekennzeichnet.

Hamlets ganzes Verhalten gegen Ophelien stand im Zeichen einer absichtsvoll und energisch zurückgehaltenen Empfindung, ohne jedes Auflodern der Verliebtheit. Der schlichte, süße, schmelzende Liebeston war Kainz nicht gegeben. Um ihn schlug er sich gewöhnlich durch irgendeinen Kunstgriff herum. In dieser Rolle aber gestaltete sich selbst der Mangel zu einem charakteristischen Vorzug: Hamlet verschloß sich vor der unzuverlässigen Geliebten und gab sich warm und offen nur dem wackeren Freunde Horatio.

Die Schauspielerregeln sprach er auf- und abgehend, leichthin, als der vornehme Kunstliebhaber, der sich auch auf solche, an sich geringfügige Dinge versteht, im Gegensatze zu Garrick, dem man an dieser Stelle Pedanterie vorwarf.

Hamlets Aufgeräumtheit vor dem Schauspiel — Kainz sprach auch die derben Stellen — hatte etwas hektisch Aufgeregtes; die stark aufgetragene Galanterie sollte sein Erwartungsfieber bemänteln. Die Vermutung, daß er mit Ophelien tändeln wolle, wies er wie eine Verdächtigung ab („Meint Ihr, ich hätte erbauliche Dinge im Sinne?“ — etwa wie: meint Ihr, ich hätte keine anderen Sorgen?) Bei „Wie gefällt Euch das Stück?“ wandte Hamlet, der bis dahin mit dem Rücken zum Königspaare zu Opheliens Füßen gelegen hatte, sich zur Mutter. „Die Mausefalle!“ kam nach einer Pause des Besinnens auf eine nicht erwartete Frage, Erfindung des Augenblickes. Den durchbohrenden Blick auf den König geheftet, wie magnetisch zu ihm hingezogen, glitt er gleichsam unwillkürlich, ohne sich vom Boden zu erheben, nah und näher zu ihm hin, rückte ihm auf den Leib und stand plötzlich mit fieberglühenden Augen und gekrampften Fingern fast über ihn gebeugt. Seine Stimme klang gellend, die Reimworte wurden, als er im Jubelrausch vor dem Entlarvten hersprang, hoch und schrill herausgestoßen. Weder Rache noch Triumph hatte die Oberhand. Das Gelingen war zu einer neuen Quelle fieberhafter Spannung geworden auf das, was sich aus ihm entwickeln würde. Nicht Genugtuung, neue Erwartung erfüllte den Rastlosen. Die Darstellung hob hier gewissermaßen den Puls der Dichtung. Der erklommene Gipfel wurde sogleich zur Staffel für ein höheres Emporsteigen.

In der auf die Ekstase folgenden Erschlaffungspause schienen ihm selbst Bedenken über seinen Geisteszustand zu kommen („Mein Verstand

ist krank" — tief ernst, wie man unter dem Deckmantel einer scherzhaften oder gleichgültigen Bemerkung eine innere Wahrheit preisgibt). Auch der Mutter gegenüber („Es ist kein Wahnwitz" —) wehrte er die Andeutung, daß er krank sei, mit jener ängstlichen Hast ab, welche verriet, daß ihm selbst der Gedanke nicht fremd sei.

Den Monolog III, 3 sprach Kainz, nachdem er auf der Schwelle gestutzt und auf den Zehen durch das Gemach des betenden Königs gehuscht war, schon in der zweiten Tür, im Abgehen. Es fiel ihm offenbar gleich beim Betreten des Zimmers ein, daß er's jetzt tun könnte, aber statt zum geraden Anlaufe, schritt er unwillkürlich zur Vorsicht, und diese erzeugte die Erwägung, welche ihrerseits die Tat unmöglich machte. Er zog bei den ersten Worten das Schwert; die ganze Rede wurde im Flüsterton, in trotziger logischer Schärfe gesprochen. Sein Gemüt verhärtete sich zusehends („Und wäre sie zehnfach unsere Mutter" — als Zusatz nach einer Pause in herbster Bitterkeit, die eine Selbstverwarnung vor dem Äußersten am Platze erscheinen ließ. „Und Dolche reden" — im Gegensatz von brauchen. Garrick betonte Dolche, mit der Motivierung, Hamlet habe bei dem Vordersatze den Nachsatz noch gar nicht im Sinne nnd denke noch nicht an die Möglichkeit des Brauchens).

Selbst der Tod des Polonius jagte ihm nur momentanes Entsetzen ein. Er sank entgeistert auf einen Stuhl: „Ja, eine blutige Tat" —. Aber schon im Nachsatz war jedes eigene Schuldgefühl ausgelöscht, verschwunden hinter seiner Anklage der Mutter. Hamlet stand als Richter vor ihr in gebieterischer, zorniger Strenge Die Erscheinung des Geistes, hier unerwartet, wirkte intensiver als im ersten Akt. Er taumelte mit einem Aufschrei zurück. Aber sein Benehmen gegen die Mutter erhielt auf die Mahnung des Vaters nur einen äußerlichen und flüchtigen Anflug von Zärtlichkeit. Es war mehr ein Dulden als ein Erwidern ihrer Annäherung. Aus Angst, sich in Weichheit zu verlieren, fiel er, wie es nervöse Naturen so häufig pflegen, ins andere Extrem. Die Mutter kniete vor ihm; er, als der unendlich Reifere, gab ihr Lehren und sprach ihr ins Gewissen.

Wie fast immer und überall krankte diese Szene trotz der an sich vorzüglichen Darstellerin an der falschen Interpretation der Mutter. Es ist ein unbegreiflicher, aber eingewurzelter Mißgriff, die Königin, diesen Inbegriff weiblicher Haltlosigkeit und lebenslanger Unmündigkeit, diese weibliche Null, die, tugendhaft an der Seite des edlen Gatten und gemein neben dem Gemeinen, ihren Nennwert erst durch den ihr zu-

gesellten Mann erhält, von der Heroine spielen zu lassen. Gertrud ist in ihrer ausgesprochenen Sinnlichkeit eine Verkörperung des weiblichen Triebes. Nur wenn sich ihrer Begehrlichkeit noch Schönheit, ja, ein jugendlicher Reiz und ihrer Schwäche liebenswürdige, weiche, geschmeidige Anmut gesellt, wird sie zu einem lebenswahren Geschöpf, und der Zuschauer findet sich, wie mit allem Natürlichen, das er verstehen kann, mit ihrem traumgebundenen Instinktleben ab, dem das Gleichgewicht ethischer Kräfte fehlt.

Nur wenn die Unreife der Mutter genügend hervortritt, erscheint Hamlets Gebahren hier nicht überroh. Dem Gequälten reißt die Geduld über ihrem spielerisch kindischen Wesen, das, ohne Sinn für den Ernst der Stunde, immerdar am Gängelbande gehalten sein will. Solange die Königin als ehrwürdige Matrone in imposanter, charaktervoller Schönheit vor uns steht, muß Hamlets Verhalten gegen sie etwas Abstoßendes, Widernatürliches haben.

Im vierten Akt setzte Kainz bei seinem Auftreten die Fiktion voraus, als wäre er, von dem eklen Geschäft der Fortschaffung des toten Polonius angewidert, davongelaufen. Er trat, wie gehetzt, auf, rieb sich Arme und Hände, gleichsam um sie zu reinigen, und warf sich auf ein Ruhebett. So trieb er mit Rosenkranz und Güldenstern seinen grausigen, doppelsinnigen Spaß. (Listig: „Die Leiche ist beim König"; schwermütig seufzend: „aber der König ist nicht bei der Leiche".) Gegen den König ließ er nunmehr jede höfische Respektbezeugung außer acht. Er erhob sich kaum vor ihm und lümmelte sogleich wieder in nachlässiger Haltung. Er wurde frech. Der König (Max Devrient) verlor die Selbstbeherrschung. Auge in Auge standen sie sich gegenüber, haßerfüllt, Todfeinde. Aber Hamlet übertrumpfte den König. In seinem „Ich sehe einen Cherub" — erklang eine Stimme des Gerichtes, die dem Schuldbewußten durch Mark und Bein ging. Die Hand, die ihm Claudius zum Abschied reichen wollte, ließ er verächtlich fallen. Einer seiner wahnwitzig-klugen Einfälle blitzte in seinen Augen auf. Mit einem schlauen Kichern, das seiner Umgebung wie Geistesstörung erscheinen mußte, sagte er: „Lebt wohl, liebe Mutter". Die Deutung erfolgte in spitzfindig-trotziger Rechthaberei.

Der physische Ekel, den Hamlet, der so furchtlos über den Tod Sinnende, vor Polonius' Leiche empfand, machte sich auch bei der Betrachtung des Totenschädels (V, 1) geltend. Er faßte ihn mit absichtsvoller Vermeidung der unmittelbaren Berührung, die Hände in den Mantel gehüllt. Bei dem Gedanken an den Geruch des toten

Alexander schüttelte ihn Ekel und Grauen. Er besaß einen hohen Grad von moralischem Mut, aber eine gewisse körperliche Zimperlichkeit stand ihm im Wege. Das war es schließlich auch, was ihn zur Blutrache untauglich machte.

Während Opheliens Begräbnis stand er mit dem Rücken zum Publikum, auf Horatio gestützt und lange mit ihm ringend, bis er sich losriß, um an das Grab zu stürzen. Die phantastische Wildheit seiner Natur machte sich in einem elementareren Ausbruch Luft, mehr spontane Reaktion auf die prahlerischen Beteuerungen des Laertes die er widerlegen und überbieten will, als ein echter Herzenserguß.

Die unwürdige Bühneneinrichtung — die selbst den Monolog IV, 4 ausschaltet — brachte es mit sich, daß Hamlets leidenschaftliche Nervenentladung auf dem Friedhof unvermittelt und ohne Szenenwechsel in die Abklärung philosophischer Resignation und edler Todesbereitschaft überging. Die Lust am Fechten machte ihn heiter. Im letzten Augenblick brach die in seiner Natur liegende Grausamkeit noch einmal durch. Mit Rapier, Gift und Dolch wütete er gegen den König und versetzte dem Toten noch einen Fußtritt. Der sterbenden Mutter stand er nur wenig bei. Gegen Laertes ward er weich. Streichelnd suchte ihn seine Hand in der Hast des Todes. Schon in die Knie gebrochen, rang er mit Horatio um den Giftbecher, ließ sich von ihm aufrichten und sprach stehend, auf ihn gestützt, fest und ohne starken Todeskampf von Fortinbras. Er ließ sich zu einem seitwärts stehenden Lager geleiten. Während man ihn darauf hob, sagte er die letzten Worte: „Der Rest" — schon stimmlos, und mit einer Handbewegung nach dem Munde, die das Versagen der Sprache andeutete, als aushauchenden letzten Seufzer: „ist Schweigen". Ein Schauer durchrieselte die Glieder, das Haupt sank auf die Brust, während die strahlenden Augen sich zu dem letzten brechenden Blick öffneten und die Verklärung des Todes das bleiche, abgezehrte Antlitz übergoß. Man legte den Entseelten auf dem Lager zurecht.

Hatte Kainz im Hamlet den aus einem Übermaß von Affekt und tätigem Intellekt im Handeln gehemmten, unschlüssigen Menschen dargestellt, der mit allen Fasern seines überfein entwickelten Nervensystems nach Selbstzucht strebt, so setzte er ihm in der zweiten jener phantasievollen Ichnaturen, in Richard II. das auf ähnlichen Voraussetzungen beruhende, ins andere Extrem getriebene Gegenstück an die Seite: den Nervenmenschen, der maßlos, ausschweifend in seiner Subjektivität, ohne Hemmung seinen Affekten nachgibt und sich skrupelloser Willkür

wie haltloser Selbstzerknirschung in gleich uneingeschränkter Hingabe überläßt.

Schon die äußere Erscheinung Richards bekundete den stärksten Gegensatz zu der Hamlets: neben dem schlichthaarigen brünetten Dänen der blondlockige, hellhäutige Brite, neben der puritanischen Trauerkleidung die prunkvollen Gewänder des prachtliebenden Königs; neben Hamlets stolzer, nach Selbstzucht ringender Zurückhaltung Richards selbstherrliche Launenhaftigkeit und unkontrollierte Gereiztheit. Wie er, ohne schön zu sein, doch auch äußerlich nicht ohne faszinierenden Reiz war, so umfloß ihn ein undefinierbarer Zauber, der, bei manchem Abstoßenden in seinem Wesen, nicht Liebenswürdigkeit im hergebrachten Sinne genannt werden konnte. Verwöhnt, leicht gelangweilt, leicht ungeduldig, machte er sein momentanes Empfinden als Herrenlaune geltend. Wenn Kainz den Stab zwischen die zum Zweikampf bereiten Lancaster und Norfolk warf, sah man den plötzlichen Einfall in ihm aufzucken, der sich alsogleich in die Tat umsetzte. So führte er sich als den Mann der steten Überraschungen ein, als den Herrscher, dessen Willkür nach der Eingebung des Augenblicks über Menschenschicksale verfügte und keinen Widerspruch ertrug („Sechs Jahr ist er verbannt" — eine Drohung, wie: du hastest mir dafür).

Mit den Gewissensskrupeln hatte dieser Richard sich auch etwaige belästigende Gemütsregungen abgewöhnt. Bei dem sterbenden Gaunt trat er hastig, geräuschvoll, ohne Respekt vor dem Tode ein. Auf Gaunts Reden achtete er so wenig, daß er unterdessen mit dem Gefolge sprach. Erst bei den letzten Worten des Fluches horchte er auf und schien einen Eindruck zu empfangen. Bei der Meldung von Gaunts Tode bekreuzte er sich mechanisch und sprach, gewohnheitsmäßig, ohne innere Teilnahme, ein Gebet. Eine lästige Sache war abgetan, und er behauptete das Feld. Das und nichts weiter bedeutete der Vorfall für ihn („Er fiel wie reife Früchte" — triumphierend, mit einem elastischen Vortreten, bei dem der schwebende Schritt den inneren Aufschwung versinnbildlichte).

Zügellos, wie sein Hochmut gewesen, war Richards weiche Trauer bei seiner Landung (III, 3). Sie hatte in ihrer Übertreibung einen phantastischen Schwung, der sie über sentimentale Gefühlsduselei hoch emporhob. Ohne Maß in der äußerlichen Dokumentierung der Ergriffenheit — kauernd streichelte er den heimischen Boden in oft wiederholter, hastig-nervöser Bewegung —, verstieg Richard sich auch in der Einschätzung seiner von Gott verliehenen Würde in schwindelhafte

Höhe. Das war nicht jugendlich schwärmerische Überschwänglichkeit, die eine gewisse Liebenswürdigkeit verklärt, sondern monumentaler Größenwahn, getragen von einem dichterischen Schwung, der in der Krone sein Ideal erblickt („Nicht alle Flut" — groß, breit, pathetisch). Der Zuschauer wurde mehr erschüttert als hingerissen, mehr gebannt als von Mitleid ergriffen, wie es ja überhaupt charakteristisch für Kainz ist, daß sein Hauptstreben und seine Hauptkraft in der Erregung starker, nicht zarter oder zärtlicher Empfindungen lag. Seine Jünglingsgestalten haben mehr durch herbe Jugendfrische als durch Anmut gewirkt, seine Männer mehr imponiert, mehr gefesselt als das Gemüt gepackt, seine Helden mehr Bewunderung als Herzbrechen erregt.

So schloß auch bei seinem Richard die Gewalt des Affektes jede Rührseligkeit aus. Vor dem Unheilsboten Scroop überwältigte ihn nicht Schmerz, noch Wehmut, sondern ein tiefer Groll, dessen Ausdruck mit den Jahren immer bitterer wurde („Das kann ich nicht ändern" —), und eine Gereiztheit die in Überreizung verschwamm („Von Troste rede niemand" —). Im höchsten Grade energielos und impressionabel, verbohrte er sich nun mit dem Eigensinn, den er in guten Tagen gegen seine Umgebung gekehrt, in die Qual der Selbstvernichtung, deren Vehemenz sich in realistischer Weise äußerlich durch schrille Töne und flackernde Blicke bis zum Zerrbild seiner selbst steigerte („Wohl schiltst du, stolzer Bolingbroke" — und „Von Richards Macht" — kein verzagtes Sich-selbst-Aufgeben, sondern wut- und haßerfüllt).

Auch noch der vierte Akt stand nicht im Zeichen beträuter oder verdüsterter Melancholie, sondern schmerzlicher Entrüstung über das erlittene Unrecht. Richards Thronentsagung entsprang einer Depressionsstimmung, keiner Überzeugung. Von dem Extrem der Selbstvergötterung ging er unvermittelt zu dem andern des Sich-selbst-Aufgebens über. Sein Schwanken war nicht der Wankelmut des zertretenen Schwächlings, sondern die Überreizung des zu Tode Geplagten: „Ja, nein, nein ja!" Es klang wie ein höchst gesteigertes: ich muß aus der Haut fahren, wenn ihr nicht einhaltet! Er war voll Ekel über seine unmögliche Lage, voll Überdruß an seiner Unkraft, die ihr nicht mit einem Schlage der flachen Hand ein Ende bereiten konnte. Hohn und Bitterkeit legte sich gleich einem Panzer um seine verzärtelte Seele. Nur einen Augenblick ward er weinerlich, als Northumberland mit der Anklageakte auf ihn eindrang („Du plagst mich" — mehr die ungeduldige Äußerung aufs höchste angespannter Nerven als eines zer-

mürbten Herzens). Seine wahre Seelenverfassung drückte sich im Wegschleudern und Zerschmettern des Spiegels aus. Es war eine jener extravaganten, in seinem innersten Wesen liegenden Grillen, die die Erlebnisse nun in gesteigertem Maße hervorlockten. Er kam seiner Umgebung geistig nicht mehr ganz normal vor.

Die Konsequenz, mit der Kainz alle seine Charaktere durchgeführt hat — oft in kräftigster Unterstützung des Dichters — brachte es mit sich, daß Richards stets in Superlativen lebende überschwängliche und brüchige Affektnatur durch keine Demütigung und keinen Jammer zu edler, schlichter Ausgeglichenheit und selbstsicherer Ruhe abgeklärt werden konnte. Er reifte niemals zu männlicher Selbstzucht. Jede Innigkeit, jedes Sich-bescheiden erlebte eine Reaktion des Aufbrausens, in der das ursprüngliche Naturell nachklang. Es berührte kläglich, als herbste Selbstironie, wenn der Fanatiker des Gottesgnadentums nun in seiner Zelle „viel Personen und manchmal darunter auch den König" spielte.

Bei der Musik verklärten sich seine Züge. Gleich darauf aber war sie ihm wieder unerträglich. Er hielt sich die Ohren zu und machte, wie ein verwöhntes Kind, seinem Mißfallen in Lauten Luft, für die der Wiener die mit keinem anderen Wort wiederzugebende Bezeichnung „Raunzen" hat. Sein kurzer Todeskampf war heftig; starkes Röcheln, verzerrtes Antlitz. Vor dem letzten Satz sank er zu Boden.

Es gab im Charakter dieses Richards keine Umkehr, sondern nur ein fortlaufendes Wachstum. Eine geniale Veranlagung, die von keiner entsprechenden moralischen Kraft im Zügel gehalten wird, war der Boden, aus dem das Glück den Übermut in die Halme trieb und das Unglück leidenschaftlichen Weltschmerz und überreizte Grübelei zeitigte, während doch keins von beiden die königliche Hoheit zu zerstören vermochte, die den Kern seiner Persönlichkeit bildete.

So vermied Kainz trotz der vielseitigen Rundung, die er seinen Gestalten gab, dennoch ein allzu zerstreutes Licht. Sie waren immer einheitlich geschaut und der Standpunkt durch ein gediegenes Verständnis der Rolle bestimmt. Er ist ein Beleg für Steeles Wort: wenn der Schauspieler erst die Natur seiner Rolle ganz beherrsche und sie wohl verstehe, würde ein innerlich verarbeitetes, wahres natürliches Spiel und eine leichtflüßige Rede die Folge sein.[1])

Kainz ist auf der Bühne ein Lebensspender ohnegleichen gewesen.

[1]) Tatler 201, 1711.

Wie jäh und vorzeitig auch der Faden seines Daseins riß, war es ihm doch vergönnt, seine künstlerische Eigenart zu reifer Meisterschaft zu entfalten. In dem, was er uns geboten, ist er ein Fertiger gewesen, hat er die seinem Wesen erreichbare Vollendung erlangt. Er konnte darin kaum mehr Höheres erhoffen. Aber noch hatte er nicht seinen ganzen Schatz erschöpft. Noch harrten Seelen poetischer Gebilde ihrer Verkörperung durch ihn — Macbeth, Othello u. a. Noch stand die ihm ungerechterweise verwehrte Betätigung auf dem Gebiete der Regie aus, die seiner Begabung große und lockende Möglichkeiten erschloß. In diesem Sinne hatte seine Entwicklung noch eine weite Perspektive vor sich, und ungezählte ungeborene Kunstwerke sind mit ihm gestorben. Die Klage, in die Grillparzer über den toten Schubert ausbrach, erneut sich uns an dieser Gruft, in der die Kunst einen reichen Besitz, aber auch viel reiche Hoffnungen begraben hat.

Stella Hohenfels: Ophelia[1]

Es ist ein liebliches, verwöhntes Kind, das blonde Töchterlein des mächtigen Polonius, von Vater und Bruder mit zärtlicher Liebe umgeben, auf den Höhen des Lebens daheim, und nun auch noch durch die Gunst des tiefsinnigen jungen Königssohnes ausgezeichnet. In ihrem Knospendasein ist alles lachende Zukunft. Sie hat noch keine Erfahrung hinter sich. Ihre Tage haben sich in holder Ahnungs- und Gedankenlosigkeit abgesponnen, bis nun, in letzter Zeit, die erste Liebe sie in ihren Regenbogenschimmer getaucht. Oder war es nur die erste Liebelei? Gleichviel, da ihr Held Hamlet heißt.

So tritt Ophelia vor uns hin, glücklich, anmutig, mädchenhaft. Ein reiches bläulich-weiß glänzendes, goldgesticktes Gewand umfließt den schlanken, geschmeidigen Leib; auf dem langen Lockenhaar ruht ein zierlich geflochtenes Schappel. Heitere Unbefangenheit kennzeichnet ihr Wesen. Mit dem fragenden Blick, dem munteren Lächeln erscheint sie wie eine Verkörperung der Jugend, die sich ihrer selbst noch kaum bewußt geworden. Sie ist von Herzen dem vorsorglichen Bruder zugetan, der sie nun, Abschied nehmend, auffordert, ihn von sich hören zu lassen. Neckisch, schmeichelnd klingt ihre Frage: „Zweifelst du daran?"

Laertes behauptet, daß Hamlets Liebesgetändel nichts weiter als eine Sitte, eine flüchtige Laune sei. „Nichts weiter?" wiederholt Ophelia mit einer von kindlicher Schüchternheit umflorten Stimme und einem erstaunten Blick auf Laertes, während gleichzeitig Schüchternheit und Staunen durch ein überlegenes, frohes Lächeln wettgemacht werden, das gar deutlich sagt, wieviel besser Ophelia glücklicherweise selbst um Prinz Hamlets Gefühle Bescheid wisse als der kluge ältere Bruder.

Dieses Lächeln wird znm schalkhaften Lachen, als sie den sittenstrengen Mahner ihrerseits warnt, nicht ihr den steilen Weg zum

---

[1]) Erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1907 (Bd. 43).

Himmel zu weisen, indem er selbst den Blumenpfad der Lust betritt. Klug und munter, hat sie am Hof von Helsingör frühzeitig den Grundsatz „leben und leben lassen" gelernt. Denn sie hält Ohr und Auge offen. Das zeigt sie, wie sie nun abseits stehend, den Weisheitsregeln lauscht, die Polonius dem Sohne mit auf den Weg gibt. Die Erfahrenheit des Vaters füllt sie offenbar mit Stolz. Nur manchesmal huscht ein Schatten des Zweifels über ihr Antlitz. Es ist, als fühlte sie mit dem Instinkte ihrer frischen Natürlichkeit den Widerspruch zwischen der Verstandesüberlegenheit des Polonius und der abgeschmackten Äußerungsform, die ihm für sie zu Gebote steht. Ophelia kann diese Gegensätze mitunter nicht zusammenreimen.

Dem scheidenden Laertes verspricht sie ohne Bedenken, in sorgloser Gefügigkeit, seine Worte im Herzen zu bewahren. Sie lassen keinen Stachel in ihr zurück; liebevoll winkt sie dem sich Entfernenden mit dem Taschentuche nach.

Doch kaum er gegangen, nimmt der Vater dasselbe Thema strenger und herber auf. Er läßt Ophelia ein wenig barsch an; es fallen Vorwürfe. Das ist sie offenbar nicht gewöhnt. „Er hat seither Anträge mir getan von seiner Zuneigung —" erwidert sie in einem Tone der Überzeugung und des Befremdens, als bewiese sie mit dieser Rede einwandfrei, daß an Hamlets Anträgen kein Zweifel möglich und folglich auch jeder Vorwurf gegen ihr freundliches Entgegenkommen aus der Luft gegriffen sei.

Als nun Polonius wegwerfend von diesen Anträgen spricht, fällt der erste Zwiespalt in Opheliens Kinderseele, die bisher noch nie über die freundliche Selbstverständlichkeit ihrer Liebe nachgesonnen hat. Sie wird zum erstenmal aus ihrer süßen Ruhe aufgescheucht, da sie sich mit dem Vater im Widerspruch sieht. „Ich weiß nicht, was ich denken soll", sagt sie verängstigt zu sich selbst. Denn während sie von Laertes' Tadel trotz allen äußeren Nachgebens in ihrer innersten Überzeugung mit einer Art stillen Triumphes unberührt blieb, greift ihr die Rüge des Vaters ans Herz. Sie zweifelt eher an der Richtigkeit ihres eigenen Empfindens als an der des väterlichen Urteils, dem sie sich gleichwohl doch nicht zu beugen vermag. Immer angstvoller, immer klagender werden die Geständnisse über ihren Verkehr mit Hamlet. Während der langen Standrede des scheltenden Polonius verschwindet allmählich der kindliche Frohsinn aus ihren Zügen. Das muntere Lächeln weicht peinlicher Unsicherheit und schließlich der Resignation; die schelmischen Augen verlieren ihren frischen Blick. Der Backfisch-

traum ist ausgeträumt, und die Wirklichkeit mit ihren Schranken und Zweifeln hat Ophelia umfangen. „Ich will gehorchen, Herr!“ gelobt sie aus Scheu vor dem weisen Vater, wie aus Angst vor ihrer eigenen Unzulänglichkeit. Aber es ist das Fügen ins Müssen, nicht mehr der heitere, zufriedene, selbstverständliche Gehorsam von früher.

Ihrer Selbstsicherheit einmal beraubt, wird sie nun durch den Besuch des verstörten Prinzen vollends aus der Fassung gebracht. In höchster Erregung stürzt sie in den Saal, deutet einem Pagen in atemloser Hast an, Polonius zu holen und stößt den Knaben förmlich an der Schulter hinaus, um seinen Lauf zu beschleunigen. Sie selbst sinkt auf eine Bank. In gepreßter, der beklommenen Brust gleichsam stückweise abgerungener Rede, hilflose Angst in den Mienen, schildert sie dem herbeigeeilten Vater ihre Begegnung mit Hamlet. Man hört, wie ihr das Herz noch bis an den Hals klopft. Sie weiß nicht, was sie aus dem Vorgange machen soll. Sie besitzt weder den Tiefblick des Geistes noch des Gemütes, um auf den Grund von Hamlets Seele zu schauen. Sie ist weder seinem Denken noch seinem Fühlen gewachsen; denn Hamlet hat sich, wie geniale Männer pflegen, die Gefährtin als den ergänzenden Gegensatz zu seinem eigenen Wesen gesucht. Sie versteht ihn nicht. Ein instinktives Empfinden ist es allein, das sie, wenn auch nicht unbedingt an ihn selbst, so doch an seine Liebe glauben läßt. Trotz der besseren Überzeugung dieses Empfindens handelt Ophelia gegen Hamlet nur als gehorsame Tochter, den Eingebungen des Vaters gemäß, indem sie nicht mehr, aber auch nicht weniger tut, als er ihr befahl. Daher der Zwiespalt in ihrer Brust, daher die Ratlosigkeit nnd das bittere Leid, das auf des Polonius selbstgefällig eitle Frage: „Verrückt aus Liebe?“ ausströmt in den Worten: „Herr, ich weiß es nicht, allein ich fürcht' es wahrlich!“ Doch den Mut, diese Furcht ins Auge zu fassen, findet Ophelia nicht. Sie hat nicht die Kraft, dem Vater ihre eigene Individualität entgegenzusetzen. Es ist die Tragik ihres Schicksals, daß sie inmitten einer sittenlosen Umgebung eben durch die sittenstrenge, züchtige Erfüllung ihrer Kindespflicht schuldig wird und zugrunde geht. Mit ihrer naiven Unbefangenheit ist es nun vorbei, und zur Heldin hat sie nicht das Zeug. Sie wird konventionell. Nachdem sie Hamlets schriftliche Liebesbeteuerungen ihrem Vater und somit das Geheimnis ihrer Liebe dem Hofe preisgegeben hat, kennzeichnet eine gewisse Passivität ihr Wesen. Als die Königin ihre Hoffnung ausspricht, daß Opheliens Tugend Hamlet auf den gewohnten Weg zurückführen möge, wie ihn ihre Schönheit davon ab-

gelenkt, hat sie zur Antwort nur höfischen Anstand, gehaltene Förmlichkeit: „Ich wünsch' es, gnädige Frau —" kühl und feierlich, mit einem Handkuß und einer tiefen Verbeugung.

Sie ist jetzt ein Werkzeug des Hofes. Scheu und befangen tritt sie in diesem Bewußtsein vor Hamlet. Zwar hat sie noch prächtigere Gewänder angelegt als zuvor, aber es ist nur das mechanische Fortsetzen des gewohnten Luxus, wie es unter den Reichen üblich, auch wenn sie längst die Freude daran verloren haben. Das rauhe Wesen, das Hamlet gegen Ophelia hervorkehrt, ist nicht dazu angetan, ihre Zaghaftigkeit zu lösen. Mit immer grellerer Klarheit bricht das Elend ihres Loses über die dämmernde Seele herein. Eine unendliche Wehmut erfaßt sie bei dem Gedanken an die Liebe, die Hamlet sie glauben machte, und steigert sich zu lauter, schmerzlicher Klage: „Um so mehr ward ich betrogen." Ophelia weiß sich beobachtet; sie ist auch in dieser Hinsicht Hamlet gegenüber nicht frei. Als er, sich von rückwärts nähernd, die Hand auf ihre Schulter fallen läßt mit der inquisitorischen Frage: „Wo ist euer Vater?", schrickt sie zusammen wie das böse Gewissen und erwidert zögernd, mit erkünstelter Offenheit: „Zu Hause, gnädiger Herr."

Der Fluch, den er ihr zur Aussteuer mitgibt, trifft sie wie ein Hagelschauer. Sie windet sich leise unter ihm, und das Haupt sinkt auf die Brust, während sich der Blick hilfesuchend zum Himmel richtet. Ihre verängstete Seele faßt den tiefen Sinn nicht, den Hamlet in seine Worte legt, sie vernimmt nur ihre buchstäbliche Bedeutung, denn jenes innerste Verständnis, das einer gemeinsamen Grundstimmung entspringt, fehlt ihr. Ihrer hilflosen Liebe bleibt keine andere Zuflucht als im Gebet. Inbrünstig faltet sie die Hände, und leise, wie ein Stoßseufzer ihres gequälten Herzens klingt ihr Flehen: „Himmlische Mächte, stellt ihn wieder her!" Als Hamlet sie verlassen hat, macht sie dem verhaltenen Schmerz Luft und gibt sich rückhaltlosen Wehklagen hin, die sie in seiner Gegenwart mühsam zurückgepreßt. In schwärmendem Entzücken verweilt sie bei seinen Vorzügen, Sie schwelgt in der Erinnerung an seine Liebesschwüre und küßt die Angedenken, die sie ihm doch auf den Befehl des Vaters eben zurückzugeben bereit war. Allein alle früher genossene Seligkeit taucht unter in dem Jammer der Gegenwart: „Weh mir, wehe, Daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe!" — daß ich, die des höchsten Glückes teilhaftig wurde, nun das äußerste Elend tragen muß. Nicht der leiseste Abglanz jenes verlorenen Glückes gleitet, da sie seiner gedenkt, über ihr Antlitz. Der

trostlose Gram hat ihn für immer verlöscht und strömt, nur verstärkt durch die Erinnerung ehemaliger Wonne, in langgezogenen, melodischen Akkorden aus. Es ist wie eine Erläuterung des Danteschen: Nessun maggior dolore —.

Schwermutsvoll, niedergedrückt, mit langsamen, müden Bewegungen und verschleiertem Blick erscheint Ophelia beim Schauspiel. Die Rosen, die sie ins Haar gesteckt, bilden einen sonderbaren Kontrast zu ihrer Stimmung. Gegen Hamlet beobachtet sie jetzt eine steife Zurückhaltung. Auf seine lockere Frage: „Soll ich in eurem Schoße liegen?" klingt ihr strenges: „Nein, mein Prinz!" wie eine scharfe Zurechtweisung, die er versteht, indem er, halb unwillig, halb entschuldigend verbessert: „Ich meine, den Kopf auf euren Schoß gelehnt."

Ihre Bemerkung: „Ihr seid aufgeräumt!" hat einen bitteren Beigeschmack und bedeutet einen Vorwurf. Hamlet kann scherzen, während sie die Last des Kummers schier erdrückt. Schwere Seufzer entringen sich ihrer Brust und machen ihren zarten Leib erschauern; ihr Auge ruht wehmutsvoll auf Hamlets Haupt in ihrem Schoße, oder es folgt in schmerzlicher Spannung seinem unverständlichen Treiben. Sie hat nun jeden Halt verloren, ihre Lage ist hoffnungslos. Wie Hamlets hochfliegender, adeliger Geist unter einer Aufgabe zusammenbricht, deren brutaler Rohheit er nicht gewachsen ist, so scheitert Opheliens Durchschnittsnatur, die für ein banales Alltagsglück geschaffen wäre, an dem Schicksal, eine Auserwählte unter Zehntausenden, zur Gefährtin eines Ausnahmemenschen erkoren zu sein.

Man fühlt, daß es nur noch eines leisen Anstoßes bedarf, um ihr in seinen Grundfesten erschüttertes Wesen völlig aus der Bahn zu lenken. Diesen Anstoß gibt der Tod des „doch geliebten" Vaters durch Hamlet. Aber indem ihr Verstand aus den Fugen geht, löst er gleichsam erst die volle rührende Anmut, das Blütenhafte ihres instinktiven Wesens aus. Nun erst erscheint sie völlig als jener Typus, den die Engländer a womanly woman nennen, als die Verkörperung edelster Weiblichkeit, verklärt von Milde, Reinheit, Seelengüte, unendlich rührend und anziehend durch ihre Schwäche, die dem Sturm des Lebens nicht standhalten kann, sobald ihr die Stütze des Stärkeren entzogen ist. Der Wahnsinn bedeutet bei Ophelien nicht das Zugrundegehen, sondern die Apotheose ihrer Persönlichkeit.[1]) Ihn charakterisieren

[1]) Seitdem diese Zeilen geschrieben wurden (November 1906), hat Freiherr von Berger in einem in der Wiener „Urania" gehaltenen und in der „Neuen Freien Presse" gedruckten Vortrage eine übereinstimmende Ansicht geäußert.

die Worte des Horatio: „Sie spricht verworren, Mit halbem Sinn nur; ihre Red' ist nichts, Doch leitet ihre ungestalte Art Die Hörenden auf Schlüsse." Ein leichtes weißes Phantasiegewand schmiegt sich nun weich und gefällig an ihre halb zierliche, halb hoheitsvolle Gestalt; das goldene Haar fällt aufgelöst in den Nacken, die großen Augensterne schwimmen in feucht verklärtem Glanz. Ein Mädchen aus der Fremde, ein Märchen aus weltentrückter Ferne, so tritt sie lächelnd in den Saal, den der verwunderte Blick suchend durchschweift: „Wo ist die schöne Majestät von Dänemark?" Ophelia, scheint es, findet die Königin nicht; denn sie nimmt keine weitere Notiz von ihr, sondern hebt nach einer trüben Melodie zu singen an. Ihre Finger krampfen sich um die zum Teil gerissenen Saiten einer Mandoline, die stumm bleibt. Bei dem Verse: „Ihm zu Fuß ein Stein" — bricht sie aufschluchzend ab.

Auf des Königs Frage nach ihrem Befinden setzt unvermittelt für einen Augenblick der alte schüchtern-schelmische Kinderton wieder ein. In schlichter Einfalt, wie man längst bekannte Geschichten in treuem Glauben wiederholt, erzählt sie die Sage aus dem Volksliede: Die Eule war eines Bäckers Tochter. Aber nun erweckt die Bäckerstochter, die in eine Eule verwandelt ward, weil sie dem Heiland Brot verweigerte[1]), dunkel in ihr den Gedanken an ihr eigenes Tun. Hat sie Hamlet, ihrem verkannten, verratenen, lieben Herrn, nicht das Brot ihrer unentwegten Anteilnahme an seinem Geschick verweigert? Und so ist die Betrachtung, die sie an die Geschichte der Bäckerstochter knüpft, durchtränkt von Reue und Wehmut über ihr eigenes, traurig verwandeltes Los.

Der König deutet das Gefühl, das sie übermannt, fälschlich für eine Anspielung auf ihren Vater. Ophelia faßt nur das letzte Wort und legt in ihre Abwehr: „Bitte, laßt uns darüber nicht sprechen!" alle jene Entschiedenheit, die ihr im Leben gefehlt hat und die nun, da sie zu spät und nicht am Platze ist, ergreifend wirkt. Mit einer unvermittelten Wendung singt sie sodann das Valentinslied (nur die ersten vier Verse). Es ist ein Anlauf zum Übermut der Kindertage. Oft mag Ophelia, das Singvöglein, in den guten, lustigen Zeiten so gezwitschert haben. Nie umfließt die jungfräuliche Lauterkeit ihres Wesens sie heiliger und rührender, als da die ausgelassenen Worte von ihrer reinen Zunge fallen.

---

[1]) Vgl. Anders, Shakespeare's Books, S. 194.

Mit jedem Satze wechselt in krassem Sprunge die Stimmung. Alles zusammengehalten aber wird es ein Bild von Opheliens Charakter: nach der kindlichen Heiterkeit das weiche Sich-selbst-vertrösten und -täuschen: „Ich hoffe, alles wird gut gehen."

Dann die Erinnerung an den Vater, bei der sie in Tränen ausbricht. Gleich darauf ein gespanntes Aufhorchen und Nicken mit dem Kopfe, als lauschte sie einem unsichtbaren Ratgeber, dem sie völlig beipflichtet und dem sie für seinen guten Einfall dankbar die Hand schüttelt mit den befriedigten und entschlossenen Worten: „Mein Bruder soll davon wissen!" Dann mit einem stolzen, fast hochmütigen Blick in den Hintergrund in befehlendem Ton: „Meine Kutsche!" Und endlich die Verabschiedung von der Versammlung in einschmeichelnder Liebenswürdigkeit.

Opheliens zweite Wahnsinnsszene ist die verstärkte Wiederholung der ersten. So erhält denn auch das Phantastische, Weltentrückte ihrer äußeren Erscheinung jetzt durch das reiche Blütengewinde im Haar nnd durch die Menge der Blumen, die sie im Arme trägt, eine Steigerung. Wie sie früher die Königin nicht herausfand, so erkennt sie jetzt — unendlich trauriger! — nicht den Bruder. Den Zuruf des Laertes erwidert sie mit einem kalten, starren Lächeln, mit einem fremden Blick und singt ihr schwermutsvolles Lied. Nach dem dritten Verse: „Und manche Thrän' fiel in des Grabes Schoß —" bricht sie ab — ein Auflachen — Blumen fliegen in die Luft, und ein spielendes Kind scheint zu rufen: „Fahr wohl, meine Taube!"

Mit aller Innigkeit, doch ohne sich bewußt zu sein, daß sie von Treu und Angedenken zum Bruder spricht, reicht sie Laertes Vergißmeinnicht und Rosmarin. In vorwurfsvollem Tone bietet sie der Königin die Raute und nimmt in einer Wehmut, die in Tränen schmilzt, auch welche für sich selbst. Die an die Königin gerichteten Worte: „Ihr könnt eure Raute mit einem Abzeichen tragen!" enthalten eine Verurteilung der treulosen Frau.

Plötzlich, als Opheliens Gedanken sich wieder ihrem Vater zuwenden, fällt ihr Blick voll und tief auf Laertes. Ihr Auge leuchtet auf, ein Freudenstrahl gleitet verklärend über ihr Antlitz; wie ein Jubelruf ertönt der Anfang des Liedes: „Denn traut lieb Fränzel —". Allein es ist nur ein flüchtiges Aufflackern der Erkenntnis, das Glück einer Sekunde. Schon umhüllt sie wieder die Nacht. Die letzten Worte des Verses verhallen matt und klanglos, die Augen werden starr, das Lächeln versteint, die Stimme erstirbt.

Gleich darauf bemächtigt sich Opheliens eine fieberhafte Unruhe. Fliegenden Atems schüttet sie mit hastigen Händen ihre ganze Blumenlast vor sich auf den Boden. Sie glaubt offenbar am Grabe des Vaters zu stehen und wird von einem jähen Vorwurf gepackt, daß sie den andern von dem gab, was ihm allein gehörte. Nun kniet sie an dem vermeintlichen Grabe nieder und spricht schluchzend die Worte des Liedes: „Und kommt er nicht mehr zurück —" Klagetöne, aus den Tiefen eines todwunden Herzens hervorgeholt, die gleichwohl nicht über die Schranken des Wohllautes und der Schönheit hinausgreifen und den Eindruck einer Trauermusik hinterlassen.

Bei dem zweiten Verse der zweiten Strophe noch ein Versuch zu singen — doch er weicht händeringender Verzweiflung: „Er ist hin! Er ist hin!" Dann erhebt sich Ophelia, faltet die Hände und betet mit der Andacht einer armen gemarterten Seele: „Gott helf' ihm ins Himmelreich!" Mit jedem Worte wächst ihre Sammlung, ihre feierliche Inbrunst: „Und allen Christenseelen! Darum bet' ich!"

Niemand zweifelt, wem dieses heiße letzte Flehen gilt, mit dem Ophelia sich selbst zur Ruhe betet. Allen Christenmenschen — aber allen um des Einen willen. Hamlet, der für dieses Sein Verlorene, werde für die Ewigkeit gerettet durch ihr Gebet aus Herzensgrund. Er, mit seiner glühenden Seele, liebte sie mehr als vierzigtausend Brüder — sie hat nach dem Maßstabe ihrer Natur mit nicht geringerer Liebe an ihm gehangen. Auf Erden hat sie fürder nichts mehr zu suchen. Ihr: „Gott sei mit Euch!" ist ein Abschied vom Leben.

Clavigo im alten Burgtheater[1]

Adolf Sonnenthal: Clavigo. Josef Lewinsky: Carlos

> The actor is a critic of the drama. He shows the poet's work under new conditions, and by a method special to himself. He takes the written word, and action, gesture and voice become the media of revelation:
>
> Oscar Wilde
> (The Critic as Artist II.)

Am 18. Mai 1858 brachte Laube den Clavigo in einer Neubesetzung mit jugendlichen von ihm entdeckten Kräften. Sonnenthal, schon zwei Jahre am Burgtheater, aber noch ziemlich unfertig, spielte den Titelhelden, der zweiundzwanzigjährige Lewinsky, den sein Franz Moor vor wenigen Tagen aus der Schar der gänzlich Unbekannten in die Reihe der maßgebenden Talente gestellt hatte, den Carlos. Während selbst die reife Meisterschaft des Künstlers der geistigen Vertiefung und plastischen Durchführung, ja sogar der überlegenen Technik dieser Jugendleistung kaum etwas Wesentliches hinzuzufügen vermochte, wuchs Sonnenthal in ehrlichem Ringen erst allmählich in seine Rolle hinein und an seinen Partner heran. Die jüngere Generation hat beide durch dieses Stück schreiten sehen als ein ebenbürtiges Paar. Ein Paar, dessen künstlerische Betätigung bei aller Gegensätzlichkeit der menschlichen und schauspielerischen Persönlichkeit doch einem und demselben Boden entsprang und seine Lebenskraft vielfach aus denselben Wurzeln sog. Beiden Darstellern war es in erster Linie um den allgemeinen Umriß der Gestalt zu tun, um die allgemeine Temperatur der Stimmung. Beide erzielten den beabsichtigten Eindruck mit so vollkommener Treffsicherheit, beide durchdrangen die dichterische Figur derart mit ihrer künstlerischen Individualität, daß diese ihr gewisser-

[1]) Erschienen im Goethe-Jahrbuch 1911 (Bd. 32).

maßen den Stempel der eigenen Geistigkeit aufdrückte. Der Zuschauer sah die Gestalten bleibend durch das Medium der schauspielerischen Interpretation.

Beiden Künstlern war das Streben nach Stil eigen, wie disparat auch ihre Stilarten sein mochten. Man hielt mit strenger Selbstkritik darauf, daß über Einzelzügen das Typische nicht verloren ging. Man arbeitete die Individualität heraus, doch man hütete sich vor dem Überladen mit charakterisierendem Detail. Man ging den wenigen Effektstellen, die sich der schlichten Bürgerlichkeit des Dramas etwa abzwingen ließen, eher aus dem Wege, als daß man sie hervorkehrte.

Vor allem paßte man die Behandlung der Rede der Sprache des Dichters an. Die Vorstellung war durchweg auf den Konversationston gestimmt, der leichtflüssig, unbeschwert von theatralischer Pose oder deklamatorischem Pathos, doch jede ans Triviale oder Karrikierte streifende Eigenart vermied und so bei aller Ungezwungenheit des Geplauders, bei aller Lebenswärme der impulsiven Ergüsse doch den erhöhten Ton des klassischen Schauspiels niemals preisgab.

Dasselbe Prinzip galt für die äußere Persönlichkeit. Sie hielt sich von unwahrer Gespreiztheit so fern wie von derber Alltäglichkeit. Sonnenthal täuschte durch den Adel seiner Erscheinung über den Mangel an Schönheit hinweg. Man vergaß die schwerfälligen Gesichtszüge über der hohen schmiegsamen Gestalt mit den raschen, sicheren Bewegungen. Sein Clavigo war ein Weltmann. Er besaß jenen aller geckenhaften Eitelkeit entratenden Anstand, der aus dem Wesen des Menschen quillt, kein oberflächlicher Firnis, sondern der Ausfluß innerer Vornehmheit ist.

Bei Sonnenthal beruhte die Wirkung häufig in erster Linie nicht auf der Phantasie oder dem Verstande, ja selbst nicht auf der Empfindung, sondern auf dem guten Geschmacke, der aus seinen Schöpfungen sprach. Sie waren immer ästhetisch konzipiert. So enthielt sich auch sein Clavigo selbst im höchsten Affekt jeder Übertreibung; selbst in der Überschwänglichkeit kannte er noch Maß und Sitte. Sein Hauptcharakteristikon aber war ein über die Gestalt gebreiteter Hauch des Herzens, eine weiche, liebevolle Milde, ein gewisses hochfliegendes Empfinden. Man glaubte ihm die geniale Begabung, die einen Carlos an ihn fesselt. Seine Fehler entsprangen keiner Dürftigkeit seiner Natur; ihr Reichtum war es, der ihm verhängnisvoll wurde. Der wechselnde gebieterische Impuls eines mannigfaltiger Regungen fähigen warmen, schmiegsamen Gemütes entzog sich der Kontrolle des Ver-

standes. „Ich habe kein Nachdenken!" Dieses Geständnis bildete einen Schlüssel zu seinem Wesen.

Sonnenthal betonte das Unvermittelte, Jähe, in dem plötzlichen Umschlagen der Stimmung (von zukunftsfroher Entschlossenheit zu sentimentaler Rückerinnerung I 1; von der Duellbereitschaft zur reuigen Sühne II; vom Liebesenthusiasmus zur schmerzlichen Ernüchterung III; das elastische Emporschnellen aus völliger Geknicktheit IV; die Versöhnung des Todes nach qualvoller Verzweiflung V). Die Intensität seiner Empfindungen ersetzte, was ihnen an Ausdauer gebrach. Seine jeweilige Stimmung war immer echt. Er war von ihr erfüllt und überzeugt. Er glaubte an sie, an ihre Wahrheit, an ihre Unvergänglichkeit, und gab sich offen und ehrlich, in edler Unbefangenheit, rückhaltlos, wie er sich im Augenblick selbst empfand. So war schale, oberflächliche Windbeutelei bei diesem Clavigo ausgeschlossen. Seine Wärme wirkte hinreißend. Für sie besaß Sonnenthals wohlklingendes Organ mit der dunkeln Metallfarbe die rechten Töne, schmelzend, leicht ins Sentimentale, ja ins Rührselige fallend, aber von unvergleichlichem Gemütsausdruck. Wenn Sophie von Clavigo sagt: „Es ist etwas Bezauberndes in seinem Anblick, in dem Ton seiner Stimme," so nahm sie in Sonnenthals guter Zeit den meisten seiner Zuschauer das eigene Urteil von den Lippen.

Seine Liebenswürdigkeit stand über jedem Zweifel. Wo man ihn mißbilligen mußte, verdiente er eher Mitleid als Vorwürfe. Seine Fehler erschienen als die notwendige Kehrseite ebenso vieler guter Eigenschaften. Seine Unselbständigkeit war die Folge seiner weichen Gemütsart. Zum Strebertum hatte nur Carlos seine leicht entzündliche Natur verleitet. Dabei fiel noch zu seinen Gunsten in die Wagschale, daß sein Ehrgeiz sich von kleinlicher Eitelheit freihielt. Erfolggewohnt, wie das Talent es ist, nahm er das gute Gelingen für etwas mehr oder minder Selbstverständliches und blieb der Arroganz so fern wie der servilen Bescheidenheit.

Seine Unbeständigkeit in der Liebe berührte weniger als das Ergebnis verletzender Charakterlosigkeit, als das der verliebten Veranlagung, die sich einerseits nicht zu tiefer Leidenschaft verdichtet und andererseits doch auch von Verstandesrücksichten nicht gänzlich aus dem Felde geschlagen wird. Er seufzte über die Weiber, mit denen man gar soviel Zeit vertändelt, wie ein Kind sein Spielzeug verschwört. Der Flut und Ebbe seines stürmischen Herzens stand er, wenn er ihren raschen Wechsel nachträglich überblickte, gewissermaßen als Zuschauer

eines Naturphänomens gegenüber, verwundert, fast betrübt, hilflos und stets ohne Arg.

Sonnenthal war kein hervorragender Mimiker. Für sein wenig bewegliches, frühzeitig schlaffes und welkes Gesicht bedeutete die Szene mit Beaumarchais (Akt II) eine Schwierigkeit. Trotzdem verzichtete er auf den Kunstgriff, das Antlitz im Taschentuch zu verbergen, und löste die Schwierigkeit des stummen Spiels, indem er weniger durch Augen- und Gesichtsmuskeln als durch die allgemeine Haltung, von der „vornehmsten, anmutigsten Verbindlichkeit" ausgehend, „mit feinster Nuancierung und Steigerung einen innern Kampf von Verlegenheit, Bestürzung, Scham, Reue" ergreifend veranschaulichte.[1])

Bei seiner Begegnung mit Marie redete er sich selbst in Glut. Er kam mit dem Willen, die alten Gefühle wieder aufleben zu lassen, und sein rasch emporloderndes Herz gehorchte dem Augenblick. Es war kein absichtsloses Untertauchen in einen Liebesrausch. Er schloß die Augen, um die Wirklichkeit nicht zu sehen. Erst bei dem dreimaligen: „Marie!" hob er den Blick. Schwärmerisches Entzücken jubelte noch in dem ersten Ausruf des Namens. Dann folgte ein sekundenlanges Stocken. Er gewahrte nun erst die traurige Veränderung in Mariens Antlitz; das zweite „Marie!" klang leiser, zitternd und gepreßt; das dritte wurde hingehaucht, begleitet von einem langen Jammerblick der seitwärts gewandten Augen. Man fühlte seinen Schauder vor dem begonnenen Zerstörungswerk des Todes; ein Anflug physischen Widerstrebens vor der Häßlichkeit der Krankheit mengte sich in das Mitleid. Alles folgende bis zum Abgang war „ein nervöses Gesprudel der Betäubung. Das Gesicht von den Leidenschaften durchwühlt, die Stimme von heißen Tränen erstickt, Herzenstöne mit verräterischen Lauten kämpfend — wer Zeuge davon war, kann es nicht vergessen."[2])

---

[1]) Erich Schmidt (zitiert bei L. Eisenberg), Sonnenthal, eine Künstlerlaufbahn, S. 310.

[2]) Erich Schmidt. Ebenda. S. 312. Vgl. auch Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, S. 84: „Wem gelänge das mir sonst immer bedenklich erschienene momentane Entsetzen beim Anblick Mariens (im dritten Akt) so, daß es nicht maniriert erscheint, daß es den Mitspielenden nicht auffallen müßte? Bei Sonnenthal flackert es eine Sekunde angstvoll empor; um so fester, rührender, wie von guten Gedanken ergriffen, schloß er die Geliebte dann an sich. Dieser letztere Zug besonders, dies wortlose Aussprechen des momentanen Gedankens „Ich habe dich unglücklich gemacht, ich muß dich jetzt, selbst auf die Gefahr, mich zu verderben, glücklich machen", gewann dem Clavigo etwas von der Sympathie, die er so sehr gebrauchen kann."

Sein unverdorbenes, menschlich fühlendes Gemüt feierte noch in seiner Schwäche einen Sieg. Man rechnete es ihm hoch an, daß er gegen den Abscheu ankämpfte, den er, ein Kind des Lichtes, bei seiner sensitiven Natur vor dem rettungslosen Elend empfinden mußte.

Diese Sensitivität trat im Verlaufe des Dramas mehr und mehr in den Vordergrund, jedoch ohne sich das leiseste Übergreifen ins Hysterische zu gestatten. Die Neurasthenie des 18. Jahrhunderts hieß Weltschmerz. Bei ihr ließ Sonnenthal — selbst eine gesunde, glücklich equilibrierte Natur — es für dieses typische Kind des 18. Jahrhunderts bewenden. Sein Clavigo wurde im vierten Akt nervöser, empfindlicher, wehleidiger, bequemer. Bei den Worten: „Carlos! Carlos!" warf er sich fassungslos in einen Sessel, und Carlos gebot unumschränkt über den Schluchzenden, völlig Gebrochenen, der jedoch bei aller Willenlosigkeit nicht zum Jammerlumpen herabsank. Wenn er im V. Akt, aufgelöst in Schmerz, aus seinem Paroxismus emporschnellte und den Sargträgern mit einem gebieterischen „Halt!" den Weg vertrat, hatte er etwas Imponierendes, trotz alledem. Und wenn er sich im Tode mit der verlassenen Geliebten vereinte, lag in seinem Wesen ein undefinierbares Etwas, das den innersten Kern einer schwungvollen Natur enthüllte, welche sich nun aus der Verdunklung des Irdischen befreite. Er entließ den Zuschauer in tiefer, edler Rührung.

Die Verantwortung für alles, was geschehen, fiel nicht auf ihn; sie traf den andern. Der eigentliche Träger des Stückes, die geistige Potenz des Dramas war Lewinskys Carlos. Goethe sagt: „Ich wollte in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängnis wirken lassen." Diese Aufgabe griff Lewinsky auf. Sein Carlos war das Urbild der Gescheitheit — Verstand ohne Rücksicht, ohne Umschweif, ohne Klausel; Geist, aus dem vollen geschöpft. Er schien immer noch unendlich mehr zurückzubehalten, als er verausgabte. Seine äußere Erscheinung, in der der mächtige Kopf die kaum mittelgroße Gestalt gänzlich in den Schatten stellte, lieh sich willig diesem Eindruck überragender Intelligenz. Die sprechenden Augen sandten, tief unter der hochgewölbten, fein modellierten Stirn liegend, ihren Beobachterblick wie die leibhaftige Klugheit aus den Höhlen der Vorsicht. Der schmallippige, fest geschlossene Mund, dessen Lächeln von eigentümlicher ironisch-humorvoller Färbung war, drückte ein ungewöhnliches Maß von zäher Energie aus, während die kräftige Nase mit den sinnlich geschwellten Flügeln und die blasse, aber keineswegs blutlose Gesichts-

farbe seiner Erscheinung den Stempel realer Wirklichkeit aufprägten und sie vor intellektualer Schemenhaftigkeit bewahrten.[1]) Die leichte und sichere, doch stets mit äußerstem Maß verwandte Beweglichkeit der rhythmisch wohlgegliederten Gestalt wurde zum Ausdruck der geistigen Behendigkeit, die gleichwohl niemals der Kontrolle entging. Ebensoviel trugen zur Ausgestaltung des Eindruckes unbedingtester nüchterner Selbstherrlichkeit, Stimme und Sprache bei: dieses Organ ohne musikalischen Schmelz, aber kräftig und ausdauernd, das eine von feinst abwägenden künstlerischen Intentionen beherrschte Technik zum haarscharf geschliffenen Werkzeug ausgebildet hatte und das in nie versagender Energie der subtilsten Dialektik gerecht wurde. Lewinskys Rede als Carlos war im allgemeinen rauh und trocken, ohne alle Floskeln, nur auf den Sinn gerichtet. Die Worte, die die Träger des Gedankens sind, wurden mit starkem Akzent hervorgestoßen, alles übrige weggeworfen. („Und deine hohen Freunde sollten nicht aufgebracht sein, daß du, ohne sie zu fragen, ohne ihren Rat, dich so grade hingegeben hast, wie ein unbesonnener Knabe auf dem Markte sein Geld gegen wurmstichige Nüsse wegwirft?")

Wie Sonnenthals Clavigo, wurzelte auch Lewinskys Carlos in der Sphäre elegantester Weltgewandtheit. In der Pflege der äußeren Erscheinung, dem sorgfältig gelockten Haarbeutel, dem Sammtanzug, der feinen Wäsche stand er dem Freunde kaum nach. Und wie ihm äußerlich nichts Abstoßendes anhaftete, so war an der Ausgestaltung der inneren Persönlichkeit alles vermieden, was an das Fratzenhafte streifen konnte. Die Stelle des vierten Aktes, in der Carlos' Skrupellosigkeit ins Schurkische hinüberspielt, wurde nichts weniger als zur

[1]) Vgl. die meisterhafte Schilderung Rudolf Valdeks in der „Ostdeutschen Post" vom 20. Mai 1858, die zugleich den überwältigenden Eindruck wiedergibt, den der junge Künstler bei seinem ersten Erscheinen machte. „Herr Lewinsky führt uns einen Mann vor, dessen Züge die tiefen Spuren erloschener, überwundener Leidenschaften tragen, es ist ein vor der Zeit altes, ein kaltes, totes Gesicht, in dem nichts mehr lebt als die bittere Menschenverachtung, welche die Winkel des festgeschlossenen Mundes herabzieht, der durchdringende Verstand, der aus den tiefliegenden grauen Augen hervorsticht, und die unbeugsame Entschlossenheit, diesem Verstande gemäß zu handeln, welche auf der harten eisigen Stirn sitzt und die Haltung so straff und sicher, den Tritt so ruhig und entschieden macht. Aber in seiner Stimme, wie leicht auch ihr trockener Ton hart und schneidend wird, liegt doch, so oft der Mann nicht allgemeine Bemerkungen ausspricht, sondern sich rein persönlich an Clavigo wendet, etwas, das zwar nicht eben weich klingt, aber eine gewisse Neigung zu Clavigo verrät."

Grundlage des Charakters genommen. Sie war nur der eine grelle Ton der Farbenskala von Stimmungen in der Seele des rücksichtslos Wollenden. Carlos ist aus der Schule des Lebens gleichsam ausgepicht, aller Kniffe kundig, hervorgegangen. In der Siegessicherheit des Erfolges verrät er nun die innersten, von der Verschlagenheit und von dem Zynismus angefressenen Tiefen seines vielseitigen Wesens. Den Hebel, der das Triebwerk seines Charakters in Bewegung setzt, fand Lewinsky jedoch keineswegs in dieser schwärzesten Äußerung, sondern vielmehr in dem Satze: „Es ist nichts erbärmlicher auf der Welt als ein unentschlossener Mensch"; und in jenem andern: „So gewiß ich den Turm erreiche, wenn ich darauf losgehe" .... Der Punkt des Charakters, an den Lewinsky den Hebel dieser unbeugsamen Energie ansetzte, war der Ehrgeiz. Sein ganzes Wesen war gleichsam auf den Ehrgeiz als seine typische Eigenschaft eingestellt. Ehrgeiz hieß das Schlagwort, das seine Persönlichkeit kennzeichnete. Sie war der Dämon, der seinen Verstand und seine Phantasie beherrschte. Dieser Ehrgeiz hatte nicht nur nichts Kleinliches, Gemeines, sondern einen Zug ins Große und Tragische. Wenn Carlos mit dem Brusttone unerschütterlicher Überzeugung verkündete, außerordentliche Menschen seien auch darin außerordentliche Menschen, daß ihre Pflichten von den Pflichten des gemeinen Menschen abgehen, so gestand man ihm selbst die Ausnahmestellung zu. Man glaubte ihm die erhabenen Grundsätze („Was ist Größe" usw.), die mit edler Würde und ernstem Bewußtsein von seinen Lippen fielen.

Lewinsky hat bei all seinen Bösewichtern gern den Finger auf die Stelle gelegt, an der sie mit der Menschheit zusammenhängen. Im Carlos warf er sich mit Nachdruck auf die Verwirklichung der Goetheschen Absicht, reinen Weltverstand und wahre Freundschaft in ihm zu verkörpern. Aufrichtige und ehrliche Freundschaft für Clavigo war die Triebfeder seines Handelns. Er fühlte sich als der Vormund des Jüngeren, Unselbständigen, dessen Genialität ihn entzückte, dessen widersinniges Handeln ihm verdrießlich, ja unerträglich war. Freilich hatte diese Freundschaft nichts Sentimentales. Sie war nicht frei von Egoismus. Denn im letzten Grunde liebte Carlos den Clavigo, wie der Schöpfer sein Geschöpf liebt, und fröhnte der eigenen Leidenschaft, wenn er für ihn ehrgeizig war. Eine Freundschaft, die Nachsicht üben, die Opfer bringen kann, war nicht seine Sache. Clavigo sollte zu seinem Glücke gezwungen werden. Für Gefühlsmomente fehlte Carlos das Organ. Aber handelte er auch nicht gutmütig, so handelte er doch

unbedingt in guter Absicht, und seine Herrennatur war von so imponierender Überlegenheit, daß man ihr das Recht zugestand, sich ohne Kompromiß durchzusetzen.

In der Art, wie er dies tat, lag eine fortlaufende Steigerung und die eigentliche Entwicklung des Charakters. Im ersten Akt kalt verschlossen, berechnend, schlug er im zweiten einen inquisitorischen Ton an, der ein um das andere Mal durch einen leichten Anflug von Humor eine Milderung erfuhr. („Man spürt dir doch immer an, daß du ein Gelehrter bist", oder das ungemein wirksame, mit verschränkten Armen, kopfschüttelnd nach einem langen, Clavigo nachgesandten Blick gesprochene: „Da macht wieder einmal jemand einen dummen Streich!")

Im vierten Akt endlich wuchs er zu fesselndem Interesse und zwingender Kraft empor. Er beherrschte die Situation und das Stück. Er war in seiner unerschütterlichen Sicherheit unüberwindlich. Unüberwindlich, weil unerbittlich. Er genoß seine Überlegenheit, aber er hütete sich, den inneren Triumph zu verraten. Dieser tiefe Menschenkenner wußte, daß es die Empfindlichkeit des verwöhnten Clavigo zu schonen galt, wenn er ihn nicht störrisch machen wollte. Gängeln ließ sich der leicht Verletzte von ihm, einen herrischen Ton hätte er sich nicht gefallen lassen. So sprach Lewinsky die scheinbar zustimmenden Reden nicht höhnisch, intriguant, satanisch wie Seydelmann, bei dem man nicht begriff, daß Clavigo nicht stutzig wurde[1]), sondern mit leiser, glatter diplomatischer Gewandtheit. Nur der Zuschauer sah den durchdringenden Blick des scharfen Beobachters und wußte, daß jeder Satz ein wohlüberlegter, zweckssicherer Schachzug war. Alles Heftige, ja alles theatralisch Wirksame wurde vermieden; die glänzende Beredsamkeit, die Carlos hier entwickelte, hielt sich mit höchster und bescheidenster Kunst ganz im Rahmen des lebhaften Gespräches. Sitzend erzählte er Clavigo das allgemeine Gerede („Wie ist das zugegangen?" . . . . und: „Wärst du nie gestiegen" . . . .) mit einem kaum merklichen und eben darum desto wirksameren Anfluge von Charakteristik.[2]) Mariens Krankheit spielte er vorsichtig aus; es war ein

---

[1]) Heinr. Bulthaupt, Dramaturgische Skizzen. S. 10.

[2]) Der Kritiker der „Presse" (T. M.) äußert sich darüber am 20. Mai 1858: „Wie leicht wäre es Lewinsky gewesen, die Stimmen der großen Welt, die er nachahmt, auf den Effekt mit virtuoser Detailmalerei auszuführen. Lewinsky sprach sie mit derselben trockenen Kälte, mit der gleichen Zurückhaltung und Einfachheit wie das übrige, nicht als Schauspieler dem Publikum gegenüber, sondern als Carlos zum Clavigo. . . . Wo er von dem

leicht hingeworfener Köder. Erst als Clavigo anbiß, ging er mit vollen Segeln auf sein Ziel los, um schließlich in leidenschaftlicher Steigerung einen letzten Sturm auf den ihm bereits verfallenen Gegner zu machen.

Im letzten Akt gab Lewinsky innerhalb der knappen Äußerung, die ihm der Dichter einräumt, sozusagen noch einen summarischen Abriß der maßgebenden Momente seines Carlos. Aus dem klagenden Rufe: „Mein Freund! — — lauft nach Wundärzten!“ klang die Freundschaft. Erst dann kam der Unmut über die Durchkreuzung seiner Pläne zum Ausdruck.

Clavigo und Carlos — sie waren die denkbar extremsten Gegensätze, diese beiden Freunde, wie Sonnenthal und Lewinsky sie verkörperten: hier das Räsonnement, dort das Sentiment; hier ein in strengster Selbstzucht gezügeltes Temperament; dort das ungebundene Ausschweifen der Stimmung; hier die mit eherner Notwendigkeit vorgehende logische Konsequenz, dort das zufällige Walten der Laune. Und dennoch, bei aller Disparatheit ihres Wesens glaubte man ihnen ihre Freundschaft. Durch sie trat die Einseitigkeit ihrer Naturen hinter einem Zuge abrundender typischer Größe zurück, und die fest im Realen wurzelnden Gestalten umschwebte jener Hauch von idealer Allgemeinheit, in dem beide zu höherer Einheit ineinanderflossen. Im Anblick dieses Gesellenpaares tauchte vor dem Blicke in absehbarer Ferne in stärkeren Lichtern und tieferen Schatten das andere empor: Faust und Mephistopheles.

Und der Grund dieser Wirkung?

Auf den nun lange abgebrochenen Brettern des alten Burgtheaters gab es ein Zusammenspiel, das nicht sein Hauptaugenmerk auf das Aneinanderpassen von Äußerlichkeiten richtete; gab es eine Regie, die nicht ihre Hauptaufgabe darin erblickte, Kostüme und Dekorationen stilgemäß zu gestalten. Damals konnte man von einem Ineinanderspielen reden, in das die Größten ihren größten Stolz setzten, für das sie willig persönliche Opfer brachten. Einer hob und befruchtete und erklärte den andern und tat es mit Überzeugung, denn die Einzel-

---

Glück der ruhigen Beschränkung spricht, spielte er nicht den Teufel. Er veränderte kaum merklich den Ton seiner Rede, begnügt sich, ein bischen schärfer die einzelnen Worte zu betonen und seine Hände langsam an den Schenkeln auf und ab zu bewegen. Und doch war diese einfache Tongebung, diese natürliche Gebärde von einer Wirkung, daß das Haus in einen minutenlangen Beifall ausbrach.“

leistung, wie vorzüglich an sich selbst, erhielt den vollen Wert, den letzten Glanz erst durch ihre Stellung im Ganzen, wie sich der Edelstein in die Krone zu fügen hat. Es bestand die Auffassung des Bühnenspiels als Gesamtwerk. Sie legte in der gegenseitigen Einwirkung und Durchdringung, die sie forderte, den höchsten Maßstab an die persönliche Leistung und hob sie dadurch auf einen sonst nicht zu erreichenden Gipfelpunkt wahrer Künstlerschaft.

Damals verstand man unter Stil nicht das Zusammenstimmen äußerlicher Momente, sondern die innerliche Übereinstimmung, das Hand-in-Hand gehen mit dem Dichter. Der bis zur überzeugenden Täuschung gesteigerte schöne Schein, der hierdurch erzielt wurde, war auch eine Naturtreue, wenngleich eine andre als die von der Moderne erstrebte, ja, sie war es vielleicht in höherem Grade. Denn Naturalistik im wahren Sinne bedeutet nicht das willkürliche Hineintragen draftischer Wirklichkeitsmomente in gleichviel welches Werk und welche Zeit. Die wahre Naturalistik jeder Individualität muß sich nach ihrer eigenen, so und nicht anders, nur einmal vorhandenen Natur ausleben. Sie ist eine andre für jedes Wesen, für jede Epoche, und der echte Naturalist ist darum der phantasievollste aller Künstler. Für den „Clavigo" bestand die Naturalistik in der Darstellung der Sphäre jenes „sterbenden Rokoko", der widerspruchsvollen Zeit des Aufzuckens revolutionärer Triebe und einer Hyperkultur, in der selbst die Fäulnis dem Übermaß an Verfeinerung entsprang. Was hier im glücklichen Zusammenwirken von zielbewußtem Verständnis und künstlerischer Witterung an Durchschwängerung der gesamten Atmosphäre des Schauspiels mit Zeitgeist und Naturtreue geleistet wurde, war Wahrheit im Goetheschen Sinne: stilecht — und somit in der höchsten Bedeutung des Wortes klassisch.

Bernhard Baumeister

Der Richter von Zalamea — Attinghausen

Im alten Burgtheater hatte jeder der großen Künstler gewissermaßen seine Etikette, die seine hervorstechendste Eigenart in ein Schlagwort zusammenfaßte: der vornehme Sonnenthal, der geistvolle Lewinsky, der liebenswürdige Hartmann, der gemütliche Baumeister.

Das letzte Epitheton traf ganz besonders den Nagel auf den Kopf. Baumeisters Gemütlichkeit ist verhältnismäßig früh typisch geworden. Er hat, seitdem er seine künstlerische Individualität gefunden, immer nur gemütlich gespielt. Oder richtiger, es hat in ihm und aus ihm heraus gespielt. Denn das Maßgebende an seinem Talent war nicht die Auffassung, nicht das zielbewußte Schaffen, sondern der künstlerische Instinkt. Als vor nun etwa dreißig Jahren das Experiment gemacht wurde, sein Repertoire um eine tragende tragische Rolle zu erweitern, fand es trotz seines glänzenden Gelingens keine weitere Entwicklung. Es war Entwicklung genug, daß der Mann, der den Piepenbrink spielte und für dessen oberste Grenze man den Falstaff gehalten, einen Richter von Zalamea bemeisterte. Tatsächlich spielt er seine Figuren alle gleich. Wir sehen einen und denselben Menschen in den verschiedenartigen Situationen der verschiedenartigen Rollen, und dieser eine Mensch ist eben der Künstler selbst. Nicht die Verwandlungsfähigkeit ist es, die wir an ihm bewundern. Er ist und bleibt immer Baumeister. Seine Genialität äußert sich vielmehr darin, daß er trotz dieses verhältnismäßig geringen Abstrahierens von der gegebenen Wirklichkeit, dennoch nicht bei jener äußerlichen Gemütlichkeit stehenblieb, die den Abklatsch einer spießbürgerlichen oder saloppen Alltagsexistenz als schlichte, natürliche Kunst auftischt und darum, wo sie sich an höhere Aufgaben wagt, keinen andern Eindruck erzielt als den einer schalen oder gemeinen Inferiorität. Wie es eine alte Erfahrung ist, daß Natur auf der Bühne höchste Kunst bedeutet, daß alles Natürliche durch eine künstlerische Konvention gegangen sein muß, um in der Kunst als Natur zu

wirken, so vor allem das Gemütliche. Wenn wir einen modernen Othello sehen, dessen äußeres Gehaben nach dem vierschrötigen, behaglich grinsenden, schwerfällig behenden Typus des Niggerminstrels gebildet ist; oder einen modernen Mephisto, der die Worte: „Ich bin ein Teil von jener Kraft —" ungefähr in dem Tone spricht, in dem etwa ein Handlungsreisender auf die Frage: Wer sind Sie? erwidern würde: Ich bin Teilhaber der Firma Meyer und Söhne — was empfangen wir für einen Eindruck? Wir fühlen uns durch lächerliche oder langweilige Plattheit abgestoßen oder verletzt. Nie und nimmer aber glauben wir, unverfälschte Urwüchsigkeit vor uns zu haben. Wo die Kunst nicht künstlerisch modifizierte Wirklichkeit bietet, täuscht sie nicht Realität vor, sondern wirkt als ein künstlerisches Manko, als unzulängliche Begabung oder unzulängliche Arbeit.

Daß an Baumeisters Natürlichkeit diese Gefahr niemals herantrat, liegt daran, daß sie bei all ihrer Spontaneität Stil hat, den eigenen, individuellen und typischen Stil, dessen kein wirkliches Kunstwerk entraten kann. Seine Gemütlichkeit, die kein Anflug von Sentimentalität trübt, entspringt dem Frohsinn. Sie freut sich in kindlicher Unbefangenheit an sich selbst. Sie läßt keine Bitterkeit aufkommen. Ihr Pathos liegt in einer naiven Innigkeit. Der lange ungehemmte Lauf ihrer steten, ruhigen Entwicklung bedeutet nicht sowohl ein Übergehen in neue Gebiete, ein Emporwachsen zu neuen Fächern, sondern vielmehr ein Hineinwachsen in die eigenste Eigenart bis zur phänomenalen Vertiefung und Erfüllung aller in ihr ruhenden Möglichkeiten. In Baumeister ist allmählich die Gemütlichkeit zu einer Gemütsstärke geworden, die den Timbre für eine großzügige künstlerische Persönlichkeit hergibt, ja die, wie jede Charakterkraft, auch echtes Material für Monumentalgestalten der Tragödie geliefert hat, für den Erbförster und den Richter von Zalamea.

Die breite Basis seines Pedro Crespo ist bäurische Urwüchsigkeit, vollsaftige Natürlichkeit. Hier stellt Baumeister so recht ein Schulbeispiel stilvoller Naturalistik auf, nichts von bäurisch-tölpelhaftem oder auch nur unbeholfenem Wesen, nichts Zynisches oder auch nur Drastisches schleicht sich in seine Charakteristik. Der Adel echter Menschlichkeit bewahrt seinen Bauernstolz vor Lächerlichkeit; durch die ungehobelte Schale funkelt der Glanz einer erlesenen Kernnatur. Und doch ist er vom Scheitel bis zur Sohle der Mann aus dem Volke, grobkörnig, gradeheraus, bauernklug. Baumeister gehört noch jener alten Schule an, die auch in Volkstypen mit weißgeschminkter gepflegter Hand auf

der Bühne erscheint. Darin liegt ein Symbol. Vielleicht hat sein Crespo mehr Kultur als der Bauer eines entlegenen spanischen Dorfes in Natura aufweist, aber sicherlich nicht mehr als der Alkade, den Lope gezeichnet, und vor allem nicht mehr als der Zuschauer braucht, um den Eindruck eines prächtigen Menschenexemplars von männlicher Haltung, von schlichter Herzlichkeit und natürlicher Würde zu gewinnen. Nichts wäre an Baumeister nachahmenswerter als sein sicherer Takt, ließe sich dergleichen nachahmen. Sein Farbenvortrag geht dem vorlaut Grellen ebenso aus dem Wege wie dem Matten und Grauen; er trifft, wie die Natur selbst, allemal den vollen, satten Ton. Pedro Crespo ist ein Mann von Haltung, der sich in keinem Übermaß verliert. Er bewahrt Höhergestellten gegenüber seine Freiheit ohne bäurische Verschüchterung, ohne bäurische Selbstüberhebung. Aber diese Selbstzucht ist nicht Politur, nicht Grandezza, sondern der angeborene Anstand einer edlen Rasse, durchaus unbeabsichtigt, ein natürliches Sichgehenlassen. Pedro Crespo schert sich nicht um die Welt, weil er seiner selbst so sicher ist. Seine mannhafte Entschlossenheit, ja sein Heldentum, entspringen dem naiven Gleichgewicht seiner gesunden Bauernseele, der ein grübelndes Vertiefen in Komplikationen und Abgründe so fremd ist wie Oberflächlichkeit und Leichtsinn. Ein Charakter, der so ganz Herzenseinfalt, so ohne Floskel rechtschaffen ist, muß auch in seinem äußeren Habitus das Gepräge urwüchsiger Schlichtheit tragen. Baumeister erzielt ihn durch die maßvollste Verwendung aller schauspielerischen Mittel, spärliche Geste, zumal der Hände, geringer Tonaufwand. So gewinnt er die Grundfarbe dieser geradlinigen, energischen Natur, zeichnet darein die Lichter eines starken Temperamentes und kontrastiert es in reizvoller Weise mit einer biedern, schamhaften Weichherzigkeit, die gelegentlich ihre Rührung hinter einem vorgeschützten Aufbrausen verbirgt. Beispiel: der Abschied von dem Sohne (III. Akt). Das Scheiden geht ihm nahe und er flüchtet sich gewissermaßen in einen geflissentlichen Zorn, entfacht an der Vorstellung, daß der Junge Händel suchen könnte. Dem Fortziehenden blickt er lange nach, verfällt in Sinnen, sinkt in sich zusammen und schläft — ein Bild des friedlichen Alters — schließlich ein.

Sein Fluchen und Schreien mit Don Lope (I. Akt) ist nichts andres als ein listiger, mit höchstem Behagen an der Situation durchgeführter Kunstgriff, um den martialischen Gast in gebührenden Schranken zu halten. Zu höchster Wirkung und zu einer wahren Wonne der Zuschauer gestaltete sich diese Szene, solange Baumeister

noch an Ludwig Gabillon einen ebenbürtigen Don Lope besaß. Wer hat je den Renomisten mit grundehrlichem Charakter, den Bruder Liederlich, der auf einen innerlich anständigen Kerl gepfropft ist, den gutmütigen Bramarbas in glaubwürdigerer Einheitlichkeit und Vollkommenheit verkörpert als Gabillon? Der hagere alte Haudegen Lope, in dessen Baßstimme noch ferne Schlachtendonner nachzugrollen schienen, war das prächtige Gegenstück des Crespo, zwei alte Tollköpfe und Dickschädel, zwei sonderbare Käuze, jeder in seinen Standeseigensinn verrannt — jener in seine Soldatenehre, dieser in seinen Bauernstolz; jeder entschlossen, nicht nachzugeben und doch im Stillen erstaunt und erfreut über den Gegner, dessen Tüchtigkeit ein Aufgebot aller Kraft erforderte, ihn zu parieren und dieses Standhalten zugleich zur Ehrensache, zum Genuß erhob; zwei Gegner, die bei aller Verschiedenheit doch so viel innere Zusammengehörigkeit besaßen, daß sie früher oder später gute Kameraden werden mußten.

Indessen läßt Pedro schon in diesen Scherzen die Löwenkralle unter dem Sammetfell spüren. Man ist von vornherein nicht im Zweifel, daß sein Temperament, ist erst der Anlaß da, der es aus der Fassung bringt, mit einer elementaren Entladung reagieren wird. Wie nun dieser Ausbruch schrankenlosester Empörung der tragischen Leidenschaft volles Genüge tut, ohne über die Äußerungsformen eines Gemüts von ländlicher Schlichtheit und Einfalt hinauszugehen, ist ein Moment von höchstem psychologischen Interesse, und Baumeister schafft durch die scheinbar in natürlicher Selbstverständlichkeit bewältigte Lösung des schwierigen Problems eine Gestalt von bruchloser, markiger Einheitlichkeit, eine Gestalt aus einem Guß. Immer aufs neue fällt die Einfachheit seiner Mittel auf. Der markerschütternde Aufschrei: „Mein Kind!“ (Schluß des zweiten Aktes) wirkt, eben weil er in dem strammen, gelassenen Wesen Crespos fast ganz vereinzelt ist, als ein Naturlaut übermenschlicher, alles Maß übersteigender Qual. Im dritten Akt, an den Baum gebunden, ist er ein vom Schicksal Zermalmter. Das Haupt ist auf die heftig wogende Brust gesunken, der Blick schmerzlich zum Himmel aufgeschlagen. Stöhnende Laute, abgerissene, matte Worte sind alles, was er hervorzubringen vermag. Isabels Erzählung unterbricht kein lauter Ausruf, keine Geste des Jammers. Es ist, als spottete sein Vaterschmerz jeder Äußerung. Erst in dem glühenden Todeshaß und Rachedurst gegen den Verderber seines Kindes löst sich die Starrheit der Verzweiflung („Nimmer soll er meinem Grimm entgehn“).

Bei der unverhofften Auszeichnung durch die Richterwürde überkommt ihn eine Verklärung. Die Augen leuchten auf, ein langes, befreiendes Aufatmen erleichtert in einem hörbarem: Ah! die Brust. Mit einer feierlichen Schwurgebärde, zärtlich-innig und doch großartig spricht er die Worte: „Wisse, Kind, ein Richter ist dein Vater, Und er wird dein Recht dir sichern". Felsenfest ist sein frommer Glaube an die unverbrüchliche Kraft seines Rechtes und seine heilige Pflicht es durchzusetzen. In gerührter Andacht steht er vor der Erfüllung einer sein ganzes Herz schwellenden Sehnsucht; in dankbarer Zuversicht streckt er die Hand nach dem Lebensbalsam aus, der ihm wieder aufhelfen soll. Die Stärke seines Empfindens ist es, die ihn vor Weichheit bewahrt, nicht wilde Rachgier, kein Raubtiertrieb der ihren Instinkten überlassenen Natur.

In seiner naiven Überzeugung, daß die gute Sache sich selber durchsetzt, läßt er anfangs Don Alvaro gegenüber seine amtliche Würde ganz aus dem Spiel. Mensch gegen Mensch, Herz gegen Herz wird er sich mit dem Verirrten auseinandersetzen. Ihm seine Tat klar machen, wird genügen, ihn zur Reue zu bekehren. Mit Ehre und Besitz zu protzen, ist das letzte, was Pedro beifiele. Zählt er schließlich beides vor Alvaro auf, so ist es ein letzter Behelf, sich zu legitimieren. Der Hochmütige soll einsehen, daß er als ehrlicher Mann auch Anspruch auf ehrliche Behandlung habe. Wie er auf die Tochter zu reden kommt, zittert ihm die Stimme vor zerknirschter, hilfloser Liebe — hilflos, weil sie sich nie genug tun kann („Ob sie schön ist, meine Tochter —"). Seine Erniedrigung vor Alvaro wird zum höchsten Liebesopfer. In völliger Selbstvergessenheit liegt er vor dem kalten Jüngling im Staube. Nichts als die Rettung des Kindes im Auge, demütigt er sich bis zum Äußersten. Noch ist sein Glaube an das Menschenherz nicht völlig untergraben. Es dünkt ihm nicht möglich, daß ein Mensch für die Stimme dieses höchsten Jammers taub sein könnte („Rührt mein Weinen nicht eu'r Herz?"). Bis auf den Gipfel des eindringlichsten zum Herzen Redens führt der Künstler Crespos Auseinandersetzung mit Alvaro. Als er sich getäuscht sieht und seine selbstverleugnende Hingebung in den äußersten Trotz der Entschlossenheit umschlägt, macht der Humor — wenn auch in seiner galligsten Form — noch einen letzten, verzweifelten Versuch, der Situation Herr zu werden. Er zwingt die gewaltsam unterdrückte Wut in die Form bitterer Ironie, die sich durch Pausen und immer stärkeres Unterstreichen der ironischen Deferenz bis zum höchsten Affekt des schneidenden Sarkasmus steigert. („Führt denn, ihr Gerichts-

gesellen, Den Herrn Hauptmann — mit Respekt — Ins Gemeindehaus und steckt — Mit Respekt — die Händ' in Schellen; Legt dazu ihm Ketten an. Mit Respekt — verhindert Jeden Seiner Schar, mit ihm zu reden. Ist das vorbei, Wollen wir sie alle Drei, — Sämtlich mit Respekt! — vernehmen. Und dann, zwischen jenes Paar, Wenn ich Gründe g'nug entdeckt, Laß ich — immer mit Respekt! — Rasch euch hängen — ja, fürwahr!") Von dem ersten leicht hingeworfenen „Mit Respekt" bis zu dem letzten zornglühend mit rollenden Augen und von Leidenschaft bebender Stimme herausgepreßten liegt ein kolossales und erschütterndes Wachstum. Mit der väterlichen Aufopferung geht in Crespo der alttestamentarische väterliche Autokratismus Hand in Hand, der das unbeugsame Rechtsgefühl bis zur Verhaftung des eigenen Sohnes treibt. Doch wie das Stück am Ende wieder in die Gleise des gewöhnlichen Lebens einlenkt, so ebbt auch in Crespo der gleichsam über die Ufer der eigenen Persönlichkeit getretene Strom der Gemütsbewegung wieder in sein normales Bett zurück. Der vollsaftige, gutmütige Humor, die Gemütlichkeit übernimmt wieder die führende Stimme, und lächelnde Treuherzigkeit arbeitet spitze Wahrheiten schärfer und eindringlicher heraus als es das schwere Geschütz der Satire vermöchte. („Die Edelleute leben hierherum so brav, Daß der Henker, den wir haben, Nie das Köpfen noch verstand" usw., in liebenswürdiger Harmlosigkeit und doch voll ironischer Wirkung.) So legt sich zum Schluß um die Heldengröße, die uns erschauern ließ, der Strahlenglanz einer unverwüstlichen Heiterkeit wie milde übergoldendes Abendlicht.

Aus demselben Grundquell der Gemütskraft, dem der Richter von Zalamea entspringt, fließen Baumeisters übrige Gestalten, selbst eine dem Crespo so diametral entgegengesetzte wie der Attinghausen. Ist in Crespo das Gemüt die treibende Kraft des rüstigen, mitten im Kampf des Lebens stehenden Mannes, so leiht sie Attinghausen jene Abklärung und prophetische Erhebung des Geistes, die in reifer Vollendung über das Leben hin und aus dem Leben hinausblickt.

Lewinskys Attinghausen war von einer Vergeistigung, die das Irdische bereits überwunden zu haben schien; sein Pathos von lyrischer Abstraktion und einer ins unpersönlich Monumentale hineinragenden Hoheit.

Baumeisters Attinghausen atmet noch Diesseitsluft. Er ist der ungleich realistischere. Wie er schon anfangs Rudenz mit einem nachdrücklich mißbilligenden Blick von oben bis unten mißt und dann, zum recht eindringlichen Exempel, in schlichter, kerniger Behaglichkeit mit seinem

Gesinde den Frühtrunk teilt — bringt von vornherein einen frischen Zug individueller Charakteristik in die Gestalt. Bei Lewinsky war die Wehmut der Resignation Alleinbeherrscherin der Stimmung. Bei Baumeister entbehrt sie jenes versöhnlichen Beigeschmacks nicht, der in einem mit Zufriedenheit gesättigten Alter alles, auch das Widrige färbt, und der Egoismus des Alters spricht mit, der auf der Nachtseite des Lebens nicht länger als notwendig verweilt und folglich die Tragik der politischen Lage als das unabänderlich vom Geschick Verhängte nicht noch stärker unterstreicht. Doch ist auch dieser Attinghausen von der Stumpfheit des Alters noch weit entfernt. Im Kreise der Seinen ein Patriarch, ist er den Anderswollenden gegenüber noch immer Herr im Hause. Ein durchbohrender Blick seiner klaren blauen Augen durchschaut den Rudenz (II. 1. „Du willst nach Altdorf?"). Scharf und unverblümt, in überlegenem Tone erklingt seine Zurechtweisung: „Hast du's so eilig?" Allein der Grundzug seines Wesens ist milde Langmut; der Verweis geht in sanftes Ermahnen, in eindringliches Zureden über. Wo Lewinskys Attinghausen sich wie eine Stimme des Gerichtes an das Gewissen wandte, sucht Baumeister, selbst bewegt, das Herz des Jünglings zu rühren („Verblendeter, vom eiteln Glanz verführt" —). Sein Empfinden ist noch jugendlich warm. Bei Rudenz' „Was können wir, ein Volk der Hirten, gegen Albrechts Heere?" lodert es in ihm auf. Er fällt dem Jüngling ins Wort: „Lern dies Volk der Hirten kennen, Knabe!" Sein Temperament kämpft gegen den morschen Leib an. Er erhebt sich und ringt nach dem seiner Leidenschaft angemessenen Ausdruck. Seine Stimme soll gebieterisch schallen, wie ehedem. Er merkt es wohl nicht, wie die Zischlaute in seinem zahnlosen Munde pfeifen. Rudenz ist ihm nichts als ein junger Laffe, den er in die gebührenden Schranken weist. Er bebt dabei von heiligem Zorn und Eifer. Doch allmählich geht auch die Entrüstung in ein warmes, herzliches Bitten über.

Lewinsky gestaltete diese Rede zu einem rhetorischen Meisterwerk aus, in dem jedes Wort und jeder Laut als Träger einer bestimmten Wirkung ausgemeißelt, unverrückbar an seinem Platze stand wie Pfeiler, die ein überragendes Gewölbe von gedankentiefer Herrlichkeit tragen, darin der Geist, sich erhebend, versinkt. Baumeister, der kein Rhetoriker ist, erzielt dafür eine größere Bildhaftigkeit der Gestalt. Man sieht, wie sich in Attinghausens Seele die Übergänge von einer Stimmung zur andern vollziehen. („Wahnsinniger Jüngling, bleib!"; nach einer Pause ein „Ah!" und eine Handbewegung wie: „Laß fahren!"

Wieder nach einer Pause: „Er ist dahin!" Der Greis hat sich mit dem nicht zu Ändernden bereits abgefunden. Nun eine lange Pause. Attinghausen legt sich im Lehnstuhl zurecht. Der übrige Monolog ist eine Reflexion, die immer leiser, mit immer zunehmender Innigkeit zu sich selbst gesprochen in schlichtester Resignation verhallt.)

Der sterbende Attinghausen (IV 2) wird uns von Baumeister schon im Verlöschen vorgeführt. Abgesetzte, hingehauchte Reden, ein klagender Ton, die hagere, welke Gestalt im Lehnstuhl kaum mehr einer Regung fähig. Wie allmählich die Vision des befreiten Vaterlandes vor seinem Blick erstrahlt, scheint er in neuer Kraft emporzuwachsen. Seine Stimme schwillt, ohne eigentlich stärker zu werden, wie von innerem Leben getragen. Er schlägt die Augen auf, sie leuchten von höherem Licht verklärt, eine ungeheure Weihe liegt auf der Greisengestalt. Es ist der Abglanz einer edlen, warmen Seele, das letzte Aufflackern des erlöschenden Lebens. Er stirbt. Das erste „Einig" wird mit dem Aufziehen des Atems gesprochen, bei dem zweiten bricht die Stimme. Das dritte ist der Todesseufzer des Zusammengesunkenen, den man auf ein Lager bettet. Baumeister, der begnadete Achtziger, spielt den sterbenden Greis, indem er gewissermaßen nur sich selbst auf die Bühne stellt. Und in diesem Falle kommt bei einem Publikum, das seine lange Laufbahn mit ihm durchlebt, die Wirklichkeit verstärkend dem Kunsteindruck zu Hilfe. Man kann nicht umhin daran zu denken, daß die lebensmüden Worte des sterbenden Attinghausen vielleicht auch einen letzten Abschied des Künstlers bedeuten, und die Rührung ist unvermeidlich.

Mephisto

Josef Lewinsky — Josef Kainz

Die Aufführung des „Faust" (1850) zählte unter Laubes Erstlingstaten. Bis dahin hatte man nur einzelne Szenen gegeben. Der erste Burgtheater-Mephisto war La Roche. Zwar lag „das Dämonische außerhalb seines Naturells"[1]), doch das Publikum war an eine so hohe Einschätzung seiner künstlerischen Qualitäten gewöhnt und seine persönlichen Beziehungen zu Goethe umgaben ihn mit einem solchen Nimbus, daß die Mehrzahl der Zuschauer sich bei dieser Gestalt mit dem kaustischen Humor der Künstlers zufriedengab. Eine desto überraschendere Wirkung mußte es ausüben, als der junge Lewinsky (27. Mai 1859) den stärksten Nachdruck auf den transzendentalen Gehalt der Rolle legte. „Er war vor allem Teufel," heißt es in einem Zeitungsbericht[2]), „und zwar der Volksteufel der alten Sage; er verlegte seinen Schwerpunkt auf die Szenen, aus denen der volle Haß des gefallenen Engels gegen den Himmel und seine Werke hervorbricht. — Es war ein Mephisto, der eben aus dem Höllenpfuhl heraufgestiegen war und das Theater mit Schwefelgeruch überzog." Die damalige Kritik hebt die scharfe Charakteristik und im Humor den Mangel alles Gemütlichen als Hauptmerkmale der kühnen Neuerung des Anfängers hervor, „der stets ein fertiger gewesen zu sein scheint." Er habe, heißt es weiter, die Hauptschwierigkeiten der Aufgabe, „die Dehnbarkeit der Gestalt vom Spötter zum Dämon", eben dadurch überwunden, daß er „nicht in jedem Augenblick diese beiden Endpunkte von Mephistos Wesen vereinen wollte". Ein Ton verzehrenden Grimmes, alle Abstufungen des Spottes von der Ironie bis zum Hohne, Großzügigkeit und ein überraschender Reichtum an ätzenden Farben, Selbständigkeit der Auffassung, Verstandesschärfe, Phantasie, Humor — alle diese Wesensbedingungen eines echten Mephisto werden Lewinsky schon von

---

[1]) Das Burgtheater, S. 64.

[2]) Die Presse, 28. Mai 1859 (gezeichnet M.)

seinem ersten verständnisvollen Rezensenten Rudolf Waldeck nachgerühmt.[1]) Nicht uninteressant ist es mit Lewinskys späterer Mephistoauffassung Seydelmanns Urteil über die seines Vorgängers La Roche zusammenzustellen. Er schreibt (vermutlich an Bauernfeld): „Die Wiener Darstellung des „Faust", des Mephisto insbesondere, ist eine den dortigen Verhältnissen möglichst gut angepaßte, zahme Versinnlichung des Teufels. Laufen wir aber diesem Teufel durch das ganze Gedicht nach, so finden wir ihn nicht nur nicht zahm, sondern keck und frech und zotig. Ebenso zotig, keck und frech als geistreich, brennend und versengend; eben wie der Teufel"[2]).

Zwanzig Jahre nach Lewinskys erstem Auftreten als Mephisto hebt Josef Bayer die scharfe Deutlichkeit der ironischen Rede und das Vermeiden der Überbürdung mit allzuviel Teufeleien als Hauptverdienste hervor[3]).

Wie es scheint, hat Lewinsky, ohne den Kern der Gestalt umzugießen, ihr im Laufe einer langen Spielzeit doch mancherlei Auswüchse abgeschliffen. So lobt Speidel 1883, daß das Zynische, das sich früher unangenehm vorgedrängt habe, jetzt auf das richtige Maß gemildert sei[4]). In diesem Jahre (2., 3., 4. Januar 1883) wurde sein Mephisto der geistige Mittelpunkt jener drei Abende füllenden Wilbrandtschen Faustein-richtung, die wir Heutigen noch miterlebt haben.

Mit dem zweiten Teile fügte sich nun die Sprechrolle an die Charakterrolle und ergab, in virtuoser Durchbildung nach der rhetorischen wie nach der schauspielerischen Seite ausgestaltet, ein Ganzes, über dessen vielseitige und gerundete Meisterschaft man das Wort wagen durfte, sie erschöpfe den Dichter.

Am 5. November 1906 übernahm Kainz in Schlenthers auf zwei Abende verteilter Einrichtung den Mephisto des ersten Teils von Lewinsky und unmittelbar nach dessen Tode (15. Mai 1907) den des zweiten Teils. „Weh dir, daß du ein Enkel bist!" — Er muß es damals wohl empfunden haben. Einfach das Erbe einer noch so berechtigten und anerkannten Tradition antreten, war bei dem ausgesprochenen Autokratentum seiner künstlerischen Individualität für ihn eine Unmöglichkeit. Wie also sich mit dem Vorhandenen — und not-

[1]) Ostdeutsche Post, 29. Mai 1859.

[2]) Goethe Jahrb. 33, L. Geiger, S. 132 Seydelmann als Goethe-Darsteller.

[3]) Die Presse, 26. Februar 1878.

[4]) Neue freie Presse, 13. Januar 1883.

wendig Vorhandenen – abfinden? Dies war die Schwierigkeit, und nichts ist charakteristischer für Kainzens Ich-Genie als die Art, wie er sie überwand. Er assimilierte dem Neuen das Alte, er stellte das Neue auf die Schultern des Alten; es wäre ohne jenes so nicht möglich gewesen.

Auf der Basis einer gemeinsamen Grundidee packten beide Künstler ihre Aufgabe von entgegengesetzten Punkten. Das Gemeinsame war die Hervorhebung des Dämonischen, Übermenschlichen als eines von vornherein Gegebenen und Feststehenden. Lewinskys Streben war Verkörperung des Intellektualen, Ausgestaltung einer diabolischen Persönlichkeit. Seine lebendig kolorierende Phantasie stellte den Teufel des alten Volksbuches, den Teufel des naiven Volksglaubens hin, einen Teufel von Fleisch und Blut, ein Geschöpf mit aller Realität des Übermenschentums, ebensowenig kalte Verstandesallegorie als schnoddriger Alltagsphilister.

Kainz trat an den Mephisto heran als der Mann von heute, den er ja nie verleugnete. Sein Wollen und Vermögen ging weniger darauf hin, seine eigene Persönlichkeit auf die alte Dichtung einzustellen, sondern diese der Gegenwart anzupassen, ohne ihrer Klassizität zu nahe zu treten, d. h. die Möglichkeiten aus ihr herauszuholen, die ohne Vergewaltigung eine Beziehung auf modernes Denken und Empfinden zuließen. So ward unter seinen Händen aus dem Volksteufel eine metaphysische Potenz, eine kraftvolle Personifikation der satanischen Ironie, die sich in erster Linie mehr an den Intellekt als an die Phantasie wandte, wie sie mehr aus transzendentaler Erkenntnis wie aus schöpferischer Stimmung heraus geboren schien.

Schon das erste Auftreten im „Prolog im Himmel", schon die äußere Erscheinung kennzeichnete diesen prinzipiellen Unterschied. Lewinsky mit prägnanter traditioneller Teufelsmaske — fahles, ovales Antlitz mit stark geschwungenen Brauen, Ziegenbart, Bockshörnern und Bocksfüßen — steckte in einer schillernden Drachenschuppengewandung. Zwischen Rumpf und Armen spannten sich mächtige Vampyrflügel aus, an den Fingern glänzten metallische Klauen.

Kainz, bartlos, mit eigentümlich funkelnden Augen und Zähnen, war in ein vom Halse herabwallendes Gewand gehüllt, dessen Grau mit dem Wolkenhintergrunde verschwamm. Aus dem zottigen schwarzen Haar standen Fledermausohren hervor; um den Hals und auf dem Kopf waren abgetönte rote Schleier befestigt, die bei günstiger Beleuchtung die Vorstellung züngelnder Flammen erwecken konnten. Das

volle Verständnis für die Bedeutung dieser Erscheinung ging dem Zuschauer erst drei Szenen später auf, wenn Kainz mit einer die Stelle isolierenden Bedeutsamkeit die Worte hervorhob: „Hätt' ich mir nicht die Flamme vorbehalten, ich hätte nichts Aparts für mich," wobei er Flamme in hoher Tenorlage aufs stärkste unterstrich, während Lewinsky mit einem vollgerüttelten Maß Bosheit den Schwerpunkt auf Aparts legte. Kainz hatte vor allem den feurigen Höllengeist im Sinne, dessen Element die Flamme ist. Sein Mephisto stellte etwas vor. Lewinsky war die urwüchsige Figur, als die ihn jedes Auge auf den ersten Blick erkannte. Das Ideal, das Kainz vorschwebte, war ein Hinauswachsen über die Körperlichkeit, das Lewinskys im Gegenteil ein Verwachsen mit jener körperlichen Teufelsgestalt, wie sie der Volksglaube gebildet hat. Der Unterschied erstreckte sich bis in die Sprachbehandlung. Beide Künstler — jeder in seiner Art ein epochemachender und unbestrittener Meister der Rede — sonderten die Sprechweise des Dämons in Person aufs schärfste von der in seiner menschlichen Verkleidung. Hier wurde ein wenn auch im einzelnen mitunter stark gepfefferter Konversationston verwendet, dort ein Pathos, das bei Lewinsky bildhafter, von leuchtenderem, pastoserem Kolorit, bei Kainz stimmungskräftiger und schwungvoller war. Lewinsky, dessen Wort minder elastisch, aber wuchtiger im Einzelausdruck war, ließ es ausschließlich vom Sinne beherrschen und tragen. Bei Kainz lief eine musikalische Empfindung nebenher, die seinem modulationsfähigeren Organ packende Klangwirkungen abgewann. Im Gebärdenspiel wirkte er beinahe negativ durch eherne Ruhe und fast unbedingte Reglosigkeit, während Lewinsky das teuflische Temperament auch in äußerer Lebhaftigkeit bekundete.

Lewinsky legte die Gestalt von vornherein in einer düster grotesken Phantasiestimmung an, aus der sich zwanglos und ohne Einbuße an dämonischer Größe der Schalk entwickelte. Sein Mephisto fühlte sich ein wenig als der überlegene Hofnarr des allerhöchsten Weltenherrn. Er stand im Zeichen des Humors, und das Dämonische daran war, daß er alle Register mit gleicher selbstverständlicher Vollkommenheit beherrschte, von der unbekümmerten Laune bis zur messerscharfen Bosheit. Von dieser Grundnote sah Kainz so ziemlich ab. Jene das Wesen des Schalks ausmachende elementare, naive Urwüchsigkeit des Humors, die, so eingeteufelt sie ist, doch mitunter bis zu liebenswürdiger, befreiender, hinreißender Wirkung gehen kann, war seinem Mephisto fremd. Hochmut und Grimm vom Scheitel bis zur Sohle,

schien sein ganzes Wesen in eine ätzende Lauge schärfsten Raffinements getaucht. Voll störrischen Selbstgefühls, ein verdrossener Vasall, trat er im Prolog vor den Herrn, mehr Luzifer und Rebell von Anbeginn als der Schalk, der sich selbst zum Gesinde des Alten rechnet und seine satanische Genugtuung darin findet, mit dem mächtigen Antipoden auf gutem Fuße zu stehen. Kainz setzte mit zersetzender Verstandeskälte und böswilliger Entrüstung ein. Er warf verächtliche Blicke zu den Erzengeln empor und schüttelte sich vor Widerwillen über die Sphärenklänge und die Milde des Herrn. Bei Lewinsky hatte ein frisches, keckes, witziges Wesen die Oberhand. Bei „Er dient euch auf besondere Weise" — lachte er als der Besserwissende in sich hinein. Kainz brachte die Worte in giftigem Sarkasmus, und sein „Ich mag sogar die Armen nicht mehr plagen!" erklang im vorwurfsvoll gereizten Ton eines in seinem guten Recht Gekränkten. Lewinsky war, wenn er dieselben Worte sprach, der listige, verlogene Teufel. Niemand blieb im Zweifel, daß er die Armen immer noch mehr als genug plage. „Was wettet ihr —" wurde in seinem Munde ein plötzlicher, genialer Einfall, dessen Tragweite er diplomatisch eher verhüllte als ins Licht stellte. Kainz dagegen griff das hingeworfene Wort des Herrn als ein Ebenbürtiger auf, seiner Gewalt sich klar bewußt, in feierlichem Ernst. Aus seinem mit voller Stimmstärke hinausgeschrienen „Triumph aus voller Brust!" klang ein Selbstgefühl von maßlos wildem Stolze, während Lewinsky ein behagliches Bewußtsein unbedingter Überlegenheit in die Maske infernalischer Bonhomie kleidete. Sie sprach tonangebend aus den Schlußversen „Von Zeit zu Zeit —", die bei Kainz ein nüchtern verstandesgemäßes Erwägen des Für und Wider seiner Situation bedeuteten.

Als fahrender Scholast merkte man dem Lewinskyschen Mephisto sozusagen die Freude am Beruf an, den Spaß, den ihm seine geniale Befähigung zum Teufelshandwerk bereitete. Bei Kainz herrschte die teuflische Blasiertheit vor. Seine diabolische Häßlichkeit, seine Haltung — mit eingestemmten Armen, wie angewurzelt am Ofen — war starrer, seine Geringschätzung trockener. Gelangweilt, verdrießlich, daß man ihn bemüht, fragte er von oben herab: „Wozu der Lärm?" Bei Lewinsky schwang eine Saite belustigter Laune und stolzen Selbstgefühls mit. Man hörte zwischen den Zeilen: „du beschwörst mich auch noch, armseliger Wurm? Als ob ich dich nicht von selber packte! Als ob du mir nicht schon ohnedies verfallen wärst!" Die siegessichere Gewißheit seiner Unfehlbarkeit war so überzeugend, daß man den Wicht bedauerte, der sich ihm überant-

wortete. Lewinskys Konzeption hatte hier die Mannigfaltigkeit der Einschläge voraus, bei Kainz überwog eine geistreiche Abstraktion. „Ich bin der Geist —", sprach Kainz in schlichter klarer Größe, ein Wort dem anderen gleichgestellt an vollwertigem Gehalt. „Bescheidene Wahrheit" — in einem fast erhabenen Pathos, als eine Enthüllung des Intellekts, als Quintessenz eines ewig unveränderlich zu Recht Bestehenden, ohne jede Einmengung subjektiver Momente. Lewinsky ließ in seiner breiteren und plastischeren Rhetorik auch hier die Persönlichkeit des Sprechenden zur Geltung kommen, die in den scharf akzentuierten Schlußversen (mit starker Hervorhebung der viermaligen Wiederholung von Körpern) in höllischer Vernichtungswonne schwelgte.

Übereinstimmend bei beiden Künstlern war der Gesichtsausdruck von durchbohrender Ironie bei Fausts „So setzest du — — des Chaos wunderlicher Sohn!" und der Blick durchbohrender Verachtung, der das kurzsichtige, sich eines Urteils erdreistende Erdenwesen von oben bis unten maß, worauf nach einer Pause, mehr in heiterer als in hochmütiger Überlegenheit die Antwort erfolgte: „Wir wollen wirklich uns besinnen."

„Der Teufel kann nicht aus dem Haus!" bedeutete bei Lewinsky eine wirkliche Fatalität. Er war verdutzt, ein wenig beschämt. In dem Komplex teuflischer Stimmungen, aus denen sein Mephisto sich zusammensetzte, fehlte auch der dumme Teufel nicht. Kainz hingegen gestand keine Verlegenheit ein. Seine Verstandesschärfe erhielt sich durchweg so frei vom leisesten Anflug einer Übertölpelung, daß man am Schlusse vor der Frage stand, wieso ihm die Beute dennoch habe entgehen können.

Als Junker ausstaffiert, war Kainz, der immer jugendlich Gewandte, der ungleich Elegantere, Weltmännischere, Kavaliermäßigere. „Und doch hat jemand einen braunen Saft —" spielte er als einen Trumpf seiner Allwissenheit aus. Der Blick heftet sich faszinierend auf Faust. Jede Silbe war ein Vernichtungsurteil: „Prahler, mir machst du nichts weis!" Lewinsky war lauernd und durchtrieben und sein Triumph weniger groß als boshaft. Dieser verschiedenen Auffassung gemäß sprach Kainz auch „Allwissend bin ich nicht —" im Brustton einer stolzen Überzeugung, trocken, hart; Lewinsky dagegen mit erheuchelter Bescheidenheit und einem Lächeln, in dem alle Teufel spielten. In der Paktszene trafen beide Künstler zusammen. Aller Nachdruck fiel auf die breit und bedeutsam vorgetragenen Versprechungen Mephistos für das Diesseits. Über Fausts Gegenverpflichtung für das Jenseits

wurde mit einer Andeutung des Problematischen der ganzen Sache — „Wenn wir uns — drüben wiederfinden" — als über etwas in ungewisser Ferne Liegendes und schon darum Belangloses, etwas ganz Nebensächliches, leicht hinweggegangen. Mit unterdrücktem und darum nur desto satanischerem Triumph, mit dem funkelnden Blick der Katze, die die Maus gepackt hat, sagte Mephisto dann zu sich selbst: „Blut ist ein ganz besonderer Saft."

„Assoziiert euch" — wurde von Kainz in raschem Tempo zu einer ironischen Steigerung ausgearbeitet, die in einen neugierigen Wunsch („Möchte selbst —") überging und in unverhülltem Sarkasmus („Würd' ihn" —) schloß. Ein niederdonnerndes Pathos schlug er in „Du bist am Ende — was du bist" an, wobei seine Stimme in „Millionen Locken" einen eigentümlichen Schnörkel beschrieb, der sie im ersten „o" in die höchste Tenorlage brachte. Mit „Ein Kerl, der spekuliert —", ging er in den Konversationston über, in dem auch „Verachte nur —" während des Anlegens von Fausts Pelz und Barett gesprochen wurde.

Lewinsky gestaltete diese Worte zum brillanten Schlußakkord der Szene. Er begann im Tone innigster und behaglichster Schadenfreude („Den schlepp' ich —"), steigerte sich dann etwas im Affekt und warf das Ende mit jener Leichtigkeit hin, mit der man das ganz Selbstverständliche behandelt („Und hätt' er sich auch nicht —"). Die absolute Sicherheit, daß er sein Spiel schon gewonnen habe, schien ihn in jene glänzende Laune zu versetzen, in der er sich den Spaß mit dem Schüler machte. Kräftiger, zündender, hinreißender, ohne grell aufgesetzte Lichter den ganzen Text von innen heraus durchleuchtend und durchglühend, ist wohl nie Humor auf der Bühne entfaltet worden als in Lewinskys Schülerszene. Von dem „trockenen Ton" erholte sich er in einem und dem andern teuflischen Beiseite („Sind aber drum keine Weber geworden"). Sein „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie" — wurde in einem wohlwollend belehrenden Tone gesprochen, in dem nur der Zuschauer den satanischen Doppelsinn hörte, während Kainz die Worte triumphierend wie einen prächtigen Schlußstein hinter das Kabinettstück dieser Szene setzte.

Das Flohlied gestaltete Kainz zu einer virtuos durchgeführten Bänkelsänger-Soloeinlage mit Guitarrebegleitung aus, viel zu wirksam in ihrer witzigen Laune, um sich von der nüchternen Erwägung aus dem Felde schlagen zu lassen, daß die Operettencouplets nicht in das Drama gehörten. Nicht nur „die platten Burschе" freuten sich an ihnen.

Bei der Weinbeschwörung schien der Hokuspokus — Herumwerfen der Arme und Hände, Spreizen und in die Luft Schnappen der Finger, während er mit einem Fuß auf dem Stuhl, mit dem andern auf dem Tische stand — ihm plötzlich zu versiegen. Nach „falsch Gebild und Wort" — brach er plötzlich ab und warf den letzten Vers weg als einen notdürftigen Behelf, um zu Ende zu kommen.

In der Hexenküche ließ er sein Behagen am Zusammensein mit der Geistesbrut spüren und machte sein Herrenrecht — derb ohne Geschmacklosigkeit — bis zur Ausgelassenheit geltend.

Das Wort unterstützende Pausen halfen im folgenden kräftig, die Ironie herauszuarbeiten. So vor „Damit ihr seht, daß ich eurer Pein" — oder jenes leichte Schnuppern vor „In ihrem Dunstkreis satt euch weiden!" oder vor „Nicht jedes Mädchen hält so rein" — jedes Wort breit und gleichsam vollgesogen vom Genuß, zwei Menschen in eine Schlinge zu verstricken.

Die zornige Entrüstung über die Entwendung des Juwelenkästchens machte sich in einem sprudelnden Tempo der Rede und in rasendem Auf- und Abgehen Luft. Der überlistete Teufel schäumte vor Ärger und äffte in mutwilligem Zorn den salbungsvollen scheinheiligen Ton des Pfaffen, die Ermahnungslitanei der Mutter und Gretchens jungferliches Züchtigtun nach. Die Schlußworte („So ein verliebter Tor" —) wurden als eine objektive Wahrheit groß zum Publikum gesprochen.

Bei Frau Marthe spielte Kainz den Mann von feiner Lebensart mit einer Flottheit, die von der eigenen Unterhaltung über die gegen die Frauen gewählte Rolle beflügelt war. Eine perfide Absichtlichkeit gegen Gretchen („Habe noch gar einen feinen Gesellen" —; oder „Und hier die Jungfrau — ist auch da —") stellte das Einfädeln der teuflischen Kuppelei förmlich vor's Auge. Nichts schien mehr zu geschehen, sondern alles durch Mephisto getan zu werden. „Vor keinem Könige der Erden!" war mehr als bloße Galanterie, war die überzeugte Anerkennung, daß Gretchen alle Eigenschaften besitze, die er in seinem Werkzeuge brauche.

In der Gartenszene spielte Kainz bald den Gelangweilten, in die Enge Getriebenen, während Lewinsky sich amüsierte und Frau Marthe länger Stand hielt. „Daß ihr sehr gütig seid!" war bei Kainz bereits eine entschiedene Ablehnung der Höflichkeit Frau Marthes. Vor „Ja, und wir wollen fort!" kam er, fliehend, stärker hinkend und sich den Schweiß abtrocknend, über die Bühne gelaufen. „Und sie ihm auch.

Das ist der Lauf der Welt!" bedeutete eine am eigenen Leibe erfahrene Wahrheit, in Erschöpfung und Zermürbtheit vorgebracht.

In Wald und Höhle erschien Kainz, bleich, im schwarzsammetnen Mantel, ein Verführer von schlangenartiger Geschmeidigkeit. „Gelt, daß ich dich fange —" kicherte er in sich hinein. Beide Künstler steigerten sich rasch im kalten Zynismus. Lewinskys „Grasaff!" war ein unnachahmliches Gemisch von Bosheit und Geringschätzung. „Nun, heut Nacht —" flüsterte Kainz in einem zischenden Sottovoce, Rücken an Rücken mit Faust, ihn mit dem Ellbogen anstoßend und frech über die Achsel nach ihm schielend. „Hab ich doch meine Freude dran!" — rasch, mit einem Herumdrehen auf dem Absatz und einem Aufblitzen tückischer Wonne, war die triumphierende Besiegelung eines Schicksals. In dem Schlußwort „Sie ist gerichtet!" — in den Mantel gehüllt, mit hoch erhobener Hand auf den Eingangsstufen des Kerkers gesprochen, tönten dämonische Schauer.

Die rhetorische Aufgabe des zweiten Teils bewältigte Lewinsky in einer stilistischen Dreiteilung. Der Hofnarr hatte seine eigene individualisierte Rede, die Phorkyas eine keifende Altweiberspräche, der Teufel seinen dämonischen, sarkastischen oder pathetischen Vortrag. Kainz faßte die Sprechrolle einheitlicher und ließ eine starkakzentuierte Deklamation getragenen heroischen Stils vorwalten. Stellen allgemein betrachtenden Inhalts sprach er als eine Art die Szene erklärenden oder zusammenfassenden Chorus zum Publikum („Wie sich Verdienst und Glück verketten —" in überlegener, von allem Persönlichen losgelöster Ironie und ohne Hauch von Humor), während Lewinsky auch hier noch bestrebt war, die teuflische Individualität herauszuarbeiten („Wenn sie den Stein der Weisen hätten — Der Weise mangelte dem Stein"). Diese prinzipielle Verschiedenheit machte sich auch nach dem Schattenspiel vor dem bewußtlosen Faust geltend. Kainz sprach hochaufgerichtet zum Publikum „Da habt ihrs nun! —" als Moral der Geschichte. Lewinsky machte sich in teuflischem Hochgefühl über den Vorgang lustig.

Im Mummenschanz leisteten beide Künstler ein übriges an Häßlichkeit, die bis hart an die Grenze des Ästhetischen ging.

Die Szene „Finstere Galerie" erhielt in der Schlentherschen Inszenierung, prachtvoll gestaltet, einen erhabenen Hintergrund. Vor einem phantastischen Felsengange mit einer mächtigen, in den Stein gehauenen Treppenflucht standen Faust und Mephisto erhöht, von scheinbar übernatürlicher Größe; jener in Schwarz, dieser in ein rotes, grau gefüttertes

Kapuzengewand gekleidet, wie zwei Kolossalgestalten Virgils und Dantes am Eingange der Unterwelt. Kainz erreichte in dem herrlich stilisierten Spiel dieser Szene den Höhepunkt seiner Leistung. In Wort und Gebärde von größter Einfachheit, die Stimme voll und in ihrem ganzen Umfange genommen, die Sprache langsam, getragen, feierlich finster, brachte er einen Stimmungszauber von bannender Kraft hervor. Mephisto schien von einem fatalen Respekt vor dem Urgeheimnis erfüllt, der bei ihm die Stelle der Ehrfurcht vertrat. Lewinsky dagegen blieb auch in dieser Szene der Teufel von wagemutiger Unbefangenheit; die Schauer, die er schilderte, imponierten dem Neuling in der Geisterwelt, nicht ihm selbst. Sein Gipfelpunkt waren die Schlußverse, in denen er Gegensätzliches in eine witzige Antithese brachte: „Wenn ihm der Schlüssel nur zum Besten frommt —" als frommer Wunsch des eingeteufelten Feindes; und „Neugierig bin ich, ob er wiederkommt!" — mit verschränkten Armen in der intensiven Spannung desjenigen, der in das Innerste der Sachlage blickt und ein Experiment als Kenner verfolgt. Kainz legte auf die Stelle unendlich weniger Gewicht, sprach den ersten Vers ironisch und warf den zweiten leicht hin.

Bei Hof spielte Kainz den blasierten Weltmann, der alle, die ein Anliegen an ihn haben, möglichst kurz und mit unverhülltem Spotte abfertigt. Lewinsky lachte sich als Teufel von unverwüstlicher Lebensfrische über seine Popularität ins Fäustchen und folgte den stets wechselnden Situationen und den immer neuen Möglichkeiten schalkhafter oder grausamer Hinterlist mit dem naiven Interesse des Humoristen.

Ebenso lachte bei Lewinsky dem Baccalaureus gegenüber aus jedem Worte die infernalische Freude an der Gelegenheit, seiner Laune die Zügel schießen zu lassen („Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beschleunen!"). Kainz sprach diese Worte in trockener Ironie. Die ihn übertrumpfende Frechheit des Baccalaureus belustigte Lewinsky erst und verblüffte ihn dann. Er warf sich bei „Indessen wir die halbe Welt gewonnen" — auf seinem Sessel herum und hörte mit offenem Munde zu. Gleichsam auch physisch von dem jungen Stürmer in die Enge getrieben, rückte er dann mit seinem Stuhle immer weiter von ihm ab, wie in scheuem Zurückweichen, das jedoch immer gespielt blieb. In Wirklichkeit behielt er stets die Oberhand und brach schließlich in kichernde Schadenfreude aus („Der Teufel stellt dir nächstens doch ein Bein!"). Kainz ließ sich durch den Baccalaureus tatsächlich vom Lehnstuhl drängen und ver-

kroch sich vor dem auf den usurpierten Sitz Hingeräkelten ins Proszenium („Hier oben wird mir Licht und Luft benommen" — Verse, die in der Wilbrandtschen Einrichtung wegfielen). Wenig geschmackvoll berührte bei Kainz der Schlußvers „Es gibt zuletzt doch noch . . . e Woin" in Frankfurterischer Aussprache und wegwerfendem Tone mit einem Achselzucken — vermutlich die nicht erfreuliche Wirkung einer geistreichen Reflexion. Für Mephisto bedeutet die tröstliche Hoffnung, daß die gärende Jugend sich schließlich kläre, nur eine jener Wahrheiten, die er negiert. Er geht also spöttisch, geringschätzig, mit einem schlechten Witz über sie hinweg. Die Leute sagen es, daß der Most noch 'nen Wein gibt — aber was für einen! Wohl keinen von edler Sorte.

Der Phorkyas suchten Lewinsky und Kainz von gänzlich entgegengesetzter Seite beizukommen. Lewinsky verkörperte sie als gedrungenes altes Weib in grauer Frauengewandung, auf einen Stock gebückt, mit weißem Haar, das unter einem grauen Tuche vorquoll, und buschigen Brauen, mit einem breiten, von hundert Falten durchfurchten pergamentenen Hexenantlitz. Die Sprechweise, zum Teil in der Fistel, war zänkisch, rauh, megärenhaft.

Kainz spielte die Szene auf dem Kothurn, an Größe hoch über alle andern ragend, in einem schwarzen, sutanenartigen, engen Schleppgewande mit weiten über die Hände fallenden Ärmeln, gespenstisch hager, schattenhaft. Glanzloses, von einzelnen weißen Fäden durchzogenes Haar fiel über das rechte Auge und in langen glatten Strähnen über die Schulter. Lewinskys Verkleidung sprach als die der mythologischen Tradition gemäße die Phantasie des Zuschauers in höherem Grade an, die von Kainz gewählte war offenbar der Dichtung selbst entnommen. Helena schildert die Phorkyas als „verhülltes großes Weib — vergleichbar der Sinnenden — — gebieterisch — — in hagerer Größe, hohlen, blutig trüben Blicks".

Lewinsky agierte und mimte seine Phorkyas, soweit es der Text zuließ; Kainz schritt und glitt als Schemen über die Bühne und sprach in vorwiegend tiefer Stimmlage volltönend und heroisch. Lewinsky wirkte drastisch, Kainz stilisierte. Die bei Wilbrandt gestrichenen Schlußverse der Szene „Noch immer glücklich aufgefunden — —" bis „Verborg' ich wenigstens das Kleid" sprach Kainz mit großartigem sarkastischem Schwunge im Proszenium zum Publikum, Euphorions Leier und Gewand hoch emporhaltend, wobei die weiten Ärmel des schwarzen Gewandes sich wie die Flügel eines Dämons entfalteten.

Im „Hochgebirg" erzielte Kainz durch die sehr rasch in fast gleichmäßigem Stimmaufwand mit vereinzelten stark hervorgehobenen Akzenten vorgetragene Schilderung der Schlacht eine rein rhetorische Wirkung. Der Hörer empfing eine allgemeine Impression, einen Stimmungseindruck, kein konkretes Bild. Mit dem deklamatorischen Pathos kontrastierten im Gespräch mit Faust in pikanter Weise einzelne konversationsmäßig einfache Töne (A! „So ist es nicht gemeint!" oder „Laß' du den Generalstab sorgen" — als das auf der Hand Liegende, Selbstverständliche, mit einem leichten Anfluge feiner Ironie). In nachlässigem Herrenbehagen ließ er, an einen Felsen gelehnt, die Gewaltigen Revue passieren, nickte dem Raufbold herablassend zu und winkte ihm, abzutreten.

Lewinsky legte es bei seiner Schlachtschilderung auf eine schauspielerische Wirkung an und erreichte durch seine breitere, das Wort zu plastischer Bedeutung ausgestaltende Redekunst einen wesentlich bildhafteren Eindruck. Er täuschte Handlung vor. Man glaubte der Schlacht beizuwohnen, und die bange Spannung während der sich prachtvoll steigernden Beschreibung löste sich bei dem gewaltigen „Uns ist diese Schlacht gewonnen!" in einem befreiten Aufatmen.

Als Aufseher der Lemuren sprach Lewinsky in scharfem Rhythmus fast auf einer Note in dumpfer Eintönigkeit, Kainz in langgedehnten, beinahe gesungenen Tönen. Doch während Lewinsky im Augenblick, wo er die menschliche Maske fallen ließ, auch gewissermaßen zu den Naturlauten des Satans zurückkehrte und mit dem Vampyrkostüm wieder zu der großzügigen Teufelssprache des Vorspiels griff, war dieser elementare Unterschied bei Kainz weit weniger fühlbar.

„Du bist doch nur für uns bemüht —" sprach er ohne Emphase, ohne Triumph, mit der Genugtuung, mit der man das längst Erwartete eintreffen sieht. Hinter den Lemuren, die den toten Faust ins Grab legen, stand er hochaufgerichtet, als heroischer Gebieter, und sein „Es ist vollbracht!" hatte den ehernen Klang eines unerbittlichen Schicksalsspruches.

Die Sorge, daß ihm die Beute entgehe, äußerte sich in hastiger Geschäftigkeit. Er schien den Kopf zu verlieren. Das Tempo der Sprache steigerte sich jäh, die Arme wirbelten in der Luft, ein greinender, zappeliger Ärger wurde die Grundstimmung, gegen die Mephistos verliebte Anwandlung nicht recht aufkam. Lewinsky im Gegenteil führte die Szene mit den Engeln elementarer, in breitem, zynischem Behagen aus. „Heimlich, kätzchenhaft begierlich" war ihr Tenor. Er ließ sich von seiner Aufgabe so gründlich abbringen, er verplemperte

sich in so selbstvergessener Hingabe an den Genuß des Augenblickes, daß er damit gleichsam ein Vergehen gegen seine Teufelsindividualität auf sich lud, das das Scheitern seiner eifrigen Bemühung motivierte. Er wurde der geprellte Teufel, weil er der verliebte Teufel war. Das Hineintragen dieser starken sinnlichen Erregung, die bei der ausgeprägten Subjektivität dieses Mephisto durchaus berechtigt war, steigerte als ein neues Moment das Interesse an der Figur, während es bei Kainz in den letzten Szenen abflaute. Auf die ungebändigte Lüsternheit ließ Lewinsky in stetigem kolossalem Wachstum den zur tragischen Größe erhobenen wilden Schmerzausbruch folgen, bei der Erkenntnis, daß er der Betrogene und daß sein Werk vernichtet sei („Unmündiges Volk, du hast mich überrascht!").

Sein „Drum haben sie an dieser Gruft genascht!" war der Jammer einer zu späten Einsicht. Kainz behandelte den Vers als Relativsatz — Sind mit der Beute himmelwärts geflogen, drum (d. h. um welche) sie an der Gruft genascht haben) — vielleicht die sinngemäßere Auffassung, jedenfalls aber von wesentlich schwächerer und nüchternerer Wirkung. Kainz ließ seinen Mephisto sich in sinnlosem Toben und kleinlich trotzigem Schreien winden in seiner Wut, die schon so kreischend einsetzte, daß sie keine Steigerung mehr zuließ, sondern nur vereinzelte Worte noch schriller hervorstoßen konnte („Ein großer Aufwand schmählich ist vertan! — mit Weglassung der Interpunktion vor und nach „schmählich").

Die Schlußverse, in denen die Selbsterkenntnis zum Selbstgericht wird („Die seiner sich am Schluß bemächtigt!"), brachte Kainz in einem Pathos von kalter Grausamkeit und düsterer Wildheit, einem Pathos, das etwas Unpersönliches hatte und wie das schaurige Finale eines Chores wirkte.

In Lewinskys Mephisto dagegen verdichtete sich die Teufelsindividualität von Vers zu Vers und erreichte am Schluß in einem grandiosen Ansturm sich selbst zermalmender Leidenschaft einen Gipfelpunkt.

Lewinsky! Kainz! Heute bleibt uns nur mehr der Stolz, daß wir sie beide besessen. Aber man soll nicht über den Niedergang des Burgtheaters in unseren Tagen jammern, solange wir erleben dürfen, daß der Meister sein Erbe in die Hand des Meisters legt. Und fehlt auch im Augenblick das Glied, das sich ebenbürtig und dauernd an die Kette schlösse, große Kunstzentren besitzen als lebendige Organismen eine unverletzliche Seele, die schädlichen Strömungen, hemmenden Einflüssen, ja selbst untergrabenden Unglücksfällen trotzt und sie überdauert. Diese Seele des Hauses ist

seine Tradition. Hört auf mit eurem Unkenruf, das Schauspiel sei „die Unsterblichkeit eines Tages". Was bedeutet denn überhaupt alle irdische Dauerhaftigkeit, selbst die des Marmors und Granits, im Vergleich zur Unendlichkeit? Kein Kunstwerk als solches bleibt. Der Genius allein geht nicht verloren, der Genius, der dem Augenblick bleibende Bedeutung gibt und durch Wirkungen in die Ferne zukünftige Geschlechter beherrscht, der Genius, dessen, wie und wo er sich auch äußert, — in der Wissenschaft, in der Kunst, im Leben — allein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit.

John Gabriel Borkman

Ernst Hartmann — Hedwig Bleibtreu — Olga Lewinsky

Das Wunderbare an diesem Meisterwerke der dramatischen Technik ist der zwischen den drei Hauptgestalten unbeschadet ihrer individuellen Prägung herrschende Parallelismus der Charaktere. Trotz ihrer scheinbaren Verschiedenheit sind doch alle drei nur aus verschiedenen Gesichtspunkten aufgenommene Belege für ein und dasselbe Problem, Varitionen über ein und dasselbe Thema. Und dieses Thema, das bei oberflächlicher Betrachtung einer Contradictio in adjecto gleicht, ist der Fanatismus nüchterner Verstandesnaturen für ein Hirngespinst, die Selbstaufreibung trockener Realisten im Dienste einer zur fixen Idee gesteigerten Lieblingsvorstellung. Eine Schimäre ist bei allen dreien das treibende Moment ihres Lebens. Bei John Gabriel heißt sie persönliche Macht, bei seiner Gattin Rehabilitation der Familienehre, bei Ella Rentheim das gemordete Liebesleben. Alle drei tragen, in ihr Phantasieleben verrannt, Scheuklappen für die Wirklichkeit und werden aus Mangel an Verständnis ungerecht gegen ihre Umgebung. Alle drei sind starrsinnige Egoisten, unfähig, sich in den gegebenen Rahmen ihrer Existenz zu fügen und alle drei gehen doch an ihrer Vereinsamung zugrunde. Das ist der Sinn der symbolischen Katastrophe, des großen Erstarrens und Vereisens.

Sie ermangeln sämtlich nicht der Liebe und nicht des Verlangens, ihre Liebe zu betätigen. Aber ihrer Neigung fehlt die Opferwilligkeit sich selbst entäußernder Hingabe. Sie erhebt sich nicht über den engen persönlichen Dunstkreis zur allgemeinen, verständnisvollen und darum klärenden Menschenfreundlichkeit. Ihr eigenes Ich bleibt ihnen stets im Vordergrunde. So kommt es, daß ihnen die ideale Forderung, die sie mit ihrem Herzblut nähren, unter den Fingern zerrinnt und zur Niete wird, weil sie sie nicht über die Region der Selbstsucht emporzutragen vermögen. Ehrhard, in dem der Egoismus mit jugendlich naiver Unverfrorenheit kraß zutage tritt, ist nicht das Widerspiel der

um ihn kämpfenden Alten, sondern die vollsaftige Frucht des Familienstammes. Frieda und Frau Wilton stehen neben dem großzügigen Ichkultus der Hauptpersonen als Unter-Spielarten der Selbstsucht; jene der Leichtsinn kindlicher Unerfahrenheit, diese die wurmstichige Frivolität. Das einzige Gegengewicht gegen den so schwer in die Wagschale fallenden Egoismus bildet die Figur Foldals, des alten Kindes, dessen weltfremde Einfalt der pessimistische Dichter nicht ohne bittere Ironie eine bis zur Kritiklosigkeit, bis zum Auslöschen der eigenen Persönlichkeit getriebene Selbstentsagung mit völliger Verkümmerung der Existenz erkaufen läßt.

Das Burgtheater verdankt den John Gabriel Borkman Schlenther (1909). Ernst Hartmann stellte in seinem Borkman vor allem jenen John Gabriel hin, dessen Element „das Repräsentieren" war. Aufs glücklichste verwirklichte er nach des Dichters Wunsch die äußere Erscheinung. Stämmige gedrungene Figur, breitspuriger Gang, mit harter Wucht auffallend, gleichsam zornknirschender Tritt, auf dem Rücken verschränkte Arme. Über seine Wahl einer Ibsenmaske ließe sich, wie über alle Geschmacksfragen, streiten. Äußere oder innere Anhaltspunkte für diese Identifikation Borkmans mit der Person seines Schöpfers dürften wohl kaum vorhanden sein. Seine Stimme klang rauh und heiser, wie eingerostet vom langen Schweigen in der Stubenluft. Seine Sprache war schwerfällig und pretiös, sein Pathos häufig stark deklamatorisch, übertrieben im Unterstreichen des Wortes und im Dehnen der Pausen. Es verriet eine gewisse innerliche Hohlheit und gab der breit und pastos gemalten Gestalt einen vorlauten Ton theatralischer Grandezza. Borkmans tiefverwundete Seele wurde nur in unwillkürlichen Zwischenlauten fühlbar. So im II. Akt, wenn er im stummen Auf- und Abgehen am Klavier halt machte, den Tasten mit der zufällig niedersinkenden Hand einen schrillen Mißton entlockte und laut aufstöhnte wie ein wundes Tier, worauf er seinen stürmischen Gang weiterstapfte. Ein und das andere Mal durchbrach aufbrausende Erregung seine absichtsvolle Förmlichkeit. (II zu Foldal: „Soll das auf mich gemünzt sein"?) Dann griff er sich wie unter neuen Qualen mit der Hand ans Herz, das jähe Ende vorbereitend. Der vornehme Anstand des Patriziers, der sich als Herrscher fühlt, lag diesem John Gabriel zu sehr im Blute, als daß er ihn je hätte verleugnen können. Das würdevolle Auftreten aus seiner Glanzzeit wurde in seiner Erniedrigung zur Pose und die Pose ihm ihrerseits zur zweiten Natur. Hartmanns Borkman war um einen Zoll zu klein.

In Ibsens John Gabriel steckt eine gigantische Persönlichkeit, die ihm auch nach seiner sozialen Vernichtung noch aus allen Poren leuchtet. Der Zuschauer muß im Banne dieser Persönlichkeit stehen, soll er das schrankenlose Ausleben, das Borkman ihr gestattet und das die Voraussetzung des Dramas bildet, ganz verstehen. („Die Menschen begreifen nicht, daß ich das mußte, weil ich eben ich war.") Hinter dem gebeugten Borkman steht hochaufgerichtet ein Genius, der dem Zuschauer immer sichtbar bleiben soll. Er muß den Hauch des Dämons spüren, der John Gabriel noch immer in den Klauen hat, so völlig, daß seiner unersättlichen Machtbegierde das gleißende Ziel nach wie vor jedes Mittels und jedes Opfers wert dünkt; daß er sich erkühnt, sein eigener unparteiischer Richter zu sein. Nicht die Anmaßung des Sonderlings darf als klägliche Selbsttäuschung aus solchen Worten klingen, sondern die Energie des Ausnahmemenschen, an der wir nicht klügeln, weil sie uns bestrickt. Wir müssen an die innere Spannkraft des vom Schicksal Geschlagenen glauben, wenn der Arbeitseifer, der Betätigungsmut des Gebrochenen, des Sterbenden nicht grausig lächerlich wirken soll. John Gabriels Selbstgefühl ist nur an einer Persönlichkeit von genialem Schwung erträglich und sein Schicksal nur unter ihrer Voraussetzung tragisch ergreifend. Zwingt uns Borkman nicht durch die Gewalt seiner Individualität, in ihm, den die Gesellschaft als charakterlosen Defraudanten gebrandmarkt hat, den Helden und Märtyrer einer Idee zu sehen, für den er selbst sich hält, so ist er mit seinen Herrenlaunen ein eitler Geck, ein herzloser, im Größenwahn befangener Phantast, an dem wir keinen wärmeren Anteil nehmen können.

Gewaltig wie ein überlebensgroßes Erzbild muß der Borkman vor uns stehen, der noch in seiner Vernichtung die charakteristische Überzeugung hegt, daß jedermann für sich selbst einzutreten habe — („Durch den Lebenswandel eines andern kann nicht einem Menschen aufgeholfen werden, der zu Fall gekommen ist") —, der unmittelbar vor dem Ende noch den Entschluß zu einem neuen Arbeitsleben aufbringt, weil der Mensch nur durch seine Gegenwart und Zukunft seine Vergangenheit sühne; recht eigentlich aber, weil Leben für ihn Arbeiten heißt und sein Ehrgeiz und seine Machtbetätigung ihm Lebensbedürfnis sind. Ein unbezwinglicher und darum berechtigter Lebenstrieb muß überzeugend aus Borkman sprechen, soll uns der einzige Vorwurf, den er sich zu machen hat, die Vergeudung acht kostbarer Lebensjahre, nicht tragikomisch berühren.

Borkman, der sich für einen in seiner ersten Feldschlacht zum Krüppel geschossenen Napoleon hält, ist tatsächlich ein Dichter. Ein Poet von höchster Glut der Phantasie. Er verfügt über ein Naturgefühl, das dem Unbelebten bewußte Triebe, dem All eine Seele leiht. („Die Hammerschläge, die das Erz brechen — das ist die Mitternachtsglocke, die läutet und es erlöst. Darum singt das Erz — vor Freude — in seiner Weise. — Es will ans Tageslicht und den Menschen dienen.") Er vernimmt die in den Bergwerken gefesselten Millionen, die ihn rufen. Er fühlt das Genie in sich, das sich berufen weiß. Gleich dem Dichter ist Borkmann der Schöpfer eines Phantasiereiches, das den Inbegriff höchster Macht des Besitzes verkörpert und von weit ausgreifendem, fruchtbringendem, allerhaltendem, allbezwingendem Leben strotzt. Wie die Welt des Dichters entbehrt auch die Borkmans der greifbaren Realität, und nur eine letzte Vision zeigt ihm wie dem Poeten, der sich sterbend in die Ewigkeit phantasiert, die Erfüllung dessen, was er geträumt. Was ihm das Leben nicht gehalten, das gibt ihm der Tod; er erschließt sein brechendes Auge der ungehemmten Fernsicht.

In dem Schwesternpaar arbeiten sich die Darstellerinnen, deren kraftvolle, großzügige Weiblichkeit auch äußerlich gut zusammenstimmt, vermöge ihrer künstlerischen Eigenart von selbst zur Herstellung einer größeren Familienähnlichkeit und Charakterübereinstimmung in die Hände, indem Hedwig Bleibtreu ihre Ella ein wenig nach der Strenge hin, Olga Lewinsky ihre Gunhild nach der Weichheit hin vertieft. Möglich, daß der Grad des hier im Ausgleichen Erzielten über die Anschauung des Dichters hinausgeht. Sicherlich jedoch ist das Gebotene eine Gesamtleistung von fesselndem psychologischen Interesse.

Hedwig Bleibtreus Kunst steht in einem bei Frauen seltenen Maße im Zeichen der Energie und Herbheit. Der Wohlklang ihres metallreinen und metallkühlen Organs und ihrer an Kainz, ihrem Vorbild, glücklich geschulten klaren Artikulation und scharfen Akzentuierung, ja selbst ihre Schönheit, das Oval des Antlitzes, mit dem schmallippigen, festgeschlossenen Mund und dem leidenschaftslosen Blick hat etwas Unsinnliches, Strenges. So ist bei ihrer Ella von vornherein ein Überwuchern des Gefühlsmomentes ausgeschlossen. Sie ist das um ihr Leben betrogene alte Mädchen. Selbst der unleugbare Adel ihres Geistes und Herzens hat sie bei der Schroffheit der ursprünglichen Veranlagung — Borkman nennt ihre Gemütsart leidenschaftlich und zügellos — nicht vor jener gereizten Verbitterung bewahrt, die das

Los unbefriedigter Liebessehnsucht ist. Ihre Liebe wird ebenso unbedingt von dem persönlichen Moment beherrscht wie die ihrer Schwester. Über Borkmans Verschulden gegen die Gesellschaft kämen beide hinweg, doch über das Unrecht, das er gegen jede von ihnen beging, kann keine hinaus. Hart und erbarmungslos wirft Ella noch dem alten, gebrochenen Manne vor, daß er ihr Liebesleben gemordet und durch Gemütserschütterungen ihre Daseinskraft untergraben habe. Das späte Widersehen nach Jahren der Buße ist ein Abrechnen verjährter Schuld, bei dem sie ihm das Wort „Verbrecher" ins Gesicht schleudert. Ja, noch angesichts des Todes kann sie ihm in ihrer Eifersucht und Unversöhnlichkeit nicht vergeben, daß er ein anderes Ideal, seinen Arbeitsenthusiasmus, höher einschätzt als ihre Liebe. Vergeben und Vergessen ist so wenig Ellas Sache wie Gunhilds. Ihre Liebe ist spröde und unliebenswürdig wie die der Schwester, rechthaberisch und gewaltsam. Beide vertreten Herzensimpulse mit Härte und Kälte. So stehen sie einander gegenüber im Kampfe um das Kind, einander ebenbürtig an Haß und rücksichtsloser Entschlossenheit. Die Selbstentäußerung und Selbstüberwindung, zu der Ella sich schließlich aufschwingt, ist tatsächlich geringer als sie anfangs scheint. Ella ist nicht Mutter gewesen. Das Leben der Geliebten füllt sie aus. Darum kann sie Borkman zuliebe auf Ehrhard verzichten, und als sie dem in die Winternacht, in das Unwetter des Lebens hinausstürmenden John Gabriel folgt, erlebt ihr Herz, das so lange in bitterer Entbehrung brach gelegen, eine späte Genugtuung.

Gunhild ist von beiden Schwestern die kompliziertere, interessantere Natur. Olga Lewinsky schöpft aus ihr mit literarischem Spürsinn und energischer Charakterisierungsgabe alles, was der Dichter an flüssigen und latenten Möglichkeiten in sie gelegt. Die Gestalt gewinnt Lebensfülle. Wir sehen nicht nur die Gunhild von jetzt, wir ahnen auch, was sie einst war oder hätte werden können. John Gabriel sagt von seiner Frau: „O, sie ist hart wie das Erz, das dem Bergschacht zu entreißen, einst mein Traum war." Die Gunhild, die wir hier vor uns sehen, wäre in der Ehe weicher und gefügiger geworden, hätte ihr Gatte für sie Träume übrig gehabt, wie er sie für das Gold in den Bergen hegte, hätte er gewünscht, in ihr milde Frauengefühle zu wecken wie im Berge „des Goldes schlummernde Geister". Es mutet an wie der Schlüssel zu ihrer unnahbaren Verschlossenheit, wenn sie in eindringlichem Ernst, doch gelassen, ohne Spur von Gereiztheit — denn Gunhild hat gesunde Nerven und ärgert sich selbst über das Dienst-

mädchen (III) nicht — zu Borkman sagt: „Es stand einmal in deiner Macht, mich glücklich zu machen. Hast du sie dazu verwendet?" Borkman erwidert ohne Floskel: „Einer muß gewöhnlich untergehen in einem Schiffbruch." Sie war die Ungeliebte, an die John Gabriel sich band, um einen weittragenden geschäftlichen Schachzug auszuführen. Sie hat kein Glück gekannt. Darum ist sie auch nicht weichherzig oder wehleidig für das Glück anderer. („Hm, Glück! Glück!" — in geringschätzigem Ton, etwa wie: Flausen! Einbildungen! [III]) Eine Adelsnatur von jenem idealen Schwunge, der über Leiden in reinere Höhen emporträgt, ist Gunhild nicht. Schlimme Erfahrungen haben sie verbittert und mißtrauisch gemacht. Sie setzt in den Menschen keine edlen Absichten voraus, weniger weil sie ihrer selbst nicht fähig wäre, als weil sie enttäuscht wurde. („Das viele Geld, das er dich gekostet hat" [I].) Wie eine Eiskruste haben Härte und Kälte sich um ihr Herz gelegt. Und dennoch ist das Herz darunter nicht erstorben.

Ihr Äußeres gleicht einer Frau Sorge im bürgerlichen Gewande. Nur der elastische Schritt, die Beweglichkeit der Mienen verraten noch das impulsive Naturell, das unter dieser steinernen Ruhe verschüttet ward. Eine hochragende, etwas schwerfällige Gestalt, bleiche vergrämte Züge, denen einst die Schönheit ihr Gepräge gab und aus denen nun geistige Überlegenheit spricht, ein Auge, das bei aller Melancholie doch über einen Herrscherblick verfügt — so besitzt Gunhild in ihrem altmodischen Kleide noch unverändert die „Repräsentanz", die in John Gabriel längst zur eigenen Karikatur geworden.

Eine herbe, trockene, fast tonlose Sprache, die in mäßigem Tempo und schlichtestem Konversationsstil kräftig und klar akzentuiert, vollendet den Eindruck kalter, ruhiger Verstandesgemäßheit. In der gelegentlich inquisitorischen Schärfe ihrer Fragen äußert sich ein rücksichtsloser Wahrheitsdrang („Warum hast du das eigentlich getan?" [I]). In ironischen Ausbrüchen („Er hat keine alten Freunde" — mit einem kurzen, harten Auflachen) oder im Aufblitzen einer zügellosen Leidenschaftlichkeit („Barmherzigkeit!" — mit einer höhnischen Lache) macht sich das unterdrückte Temperament Luft. Die zur Schau getragene eisige Ruhe erweist sich bei näherem Zusehen als Refugium vor dem eigenen, wild anstürmenden Innern. Ruhelos kämpft und wühlt es in dem entrüsteten, wunden Herzen, das sich vor der Welt — ja vor sich selbst — in die Maske einer wort- und gefühlskargen Ablehnung hüllt. Sie stellt sich herzloser als sie ist. („Glaubst du vielleicht, ich tat es, um etwas in der Reserve zu haben" — ein bitteres Auffahren.) Die Ver-

eisung ist bei ihr gewollt, halb Schutzwehr, halb Rache einer tiefverletzten Empfindlichkeit. Die starre Kälte entspricht nicht der natürlichen Temperatur ihres Herzens. Darum friert Gunhild auch beständig. Ihr Innerstes schreit nach Wärme. Ein unwillkürlicher Schauder, der ihr mitunter durch die Glieder rieselt, verrät das innere Elend („Ich friere immer" [I]). Ein unwillkürliches klagendes Aufstöhnen macht dem von der Eintönigkeit trostloser Qualen zermürbten Gemüte Luft. („So geht er auf und ab — hin und her." Oder: „Bald nicht mehr auszuhalten!" [I]). Ihre verletzte stolze Seele lebt in beständiger Angst, sich etwas zu vergeben. Vor Ellas Zumutung, Borkman einen Schritt entgegenzukommen, fährt sie wie vor einem Nadelstich zurück. Gekränktes Ehrgefühl überwiegt in ihr jede andre Empfindung. („Und diese bedrückende Schande soll ich also auch noch tragen" — ein innerlichstes sich Krümmen und Winden in Scham [III], oder: „Nein, ich schreie nicht hinter ihm her" — ein Übermaß angestrengtester Selbstbeherrschung [IV].) Das drückende Bewußtsein ihrer abhängigen Lage („So was tut weh" [I]), der Verdacht, daß man sich ihrer schämen könnte, stachelt ihren Hochmut nur desto mehr. Sie hat eine feine Witterung für Beleidigungen, ja sie liegt förmlich auf der Lauer nach ihnen. Es zeugt von dem Grade ihres gesellschaftlichen Schliffes, wenn sie auch in erregten Augenblicken immer Dame bleibt und die Schranken des guten Tones nicht verletzt, obzwar man die Überwindung durchhört, die es sie kostet, ihr Temperament in die Formen kühler Höflichkeit zu zwingen.

Das Unerträglichste an ihrem Unglück ist ihr die Schande, die Borkman über die Familie gebracht. Sie kann über diesen Punkt so wenig hinweg wie Ella über ihr gemordetes Liebesleben. Aus diesem seelenmörderischen Einerlei ihrer Erinnerungsqual sucht und findet ihr Selbsterhaltungstrieb einen erlösenden Ausweg in dem Gedanken der Rehabilitation. Er rundet sich allmählich zu dem Plane eines großen Lebenswerkes, an das Gunhild in heimlicher Exaltation alle Kräfte ihres Daseins setzt. Ella berührt den Kern ihrer Existenz, wenn sie zu ihr sagt: „Du hast dich da nur hineingeträumt. Denn wenn du daran dich nicht festklammern könntest, so würdest du sicherlich am Leben schier verzweifeln". Die Wiederherstellung des guten Namens, die Rückerstattung von Ehre, Glück und Sonnenschein ist „das Wunderbare", dessen Erwartung Gunhild am Leben hält. Sie besitzt ihr Teil phantasievollen Wunder- oder Aberglauben. Er äußert sich z. B. in dem ängstlich gespannten Blick auf Frau Wilton, der sie zu durchforschen

scheint, ob sie wirklich solche Künste treibe, wie jene zauberkräftigen, deren sie sich brüstet („Und dann nimmt er ihn?"). So reift denn, was erst nur eine dunkle Zukunftshoffnung war, zur Mission, für die sie den Sohn erzieht. Sie harrt auf die Stunde der Erfüllung, wie John Gabriel auf die der Genugtuung. Borkman ist in ihren Augen ein Toter („Das bist du auch" — hoheitsvoll, mit feierlichem Nachdruck und tiefem Ernst, mit einem Blick voll gläubiger Überzeugung aus den groß aufgeschlagenen Augen, ein Appell an sein Gewissen, sowie eine Mahnung zur Pflicht der Wahrhaftigkeit [III]). Borkman soll die Lüge seines Scheinlebens nicht aufrechthalten. Nicht in gehässiger Rohheit heißt sie ihn stillbleiben, da, wo er liege. Es ist die sittliche Forderung, mit der sie an ihn herantritt und zu der sie sich kraft ihrer eigenen unantastbaren Korrektheit befugt glaubt. Er muß verschwinden, damit sie die in düsterer Schwärmerei gehegte Lieblingsidee des großen Entsühnungswerkes verwirklichen könne.

Die „Mission" wird in diesem scheinbar nüchternen Verstandeswesen zum mystischen Kultus.

Sie erfüllt Gunhild mit romantischem Optimismus, mit sieghafter Zuversicht („Seines Vaters Namen soll er tragen, und stolz soll er ihn tragen" [II]). Aber Gunhild ist eine verblendete Mutter; verblendet nicht nur durch ihren Glauben an Ehrhardts Vorzüge, sondern auch durch ihre Ichherrlichkeit, die sie zu dem verhängnisvollen Irrtum treibt, dem Sohne ihren eigenen Seelenzustand unterzuschieben und ihn nicht als selbständige Individualität, sondern nur als „ihren Jungen", als ein Stück ihrer selbst zu sehen. Ehrhardt soll nur auf ihre Façon glücklich und lieber gar nicht glücklich werden, als durch ein in ihren Augen unwürdiges Glück.

Daß Gunhild nun von dem Sohne, mit dem sie sich identifiziert, enttäuscht, daß sie durch ihn um ihre letzte große Lebenshoffnung betrogen wird, macht ihr Schicksal zur Tragödie einer Mutter. Auf diese legt Olga Lewinsky den Schwerpunkt ihrer Darstellung. Eine Unterströmung von schmerzensreicher Liebe in dem Kampfe der Empfindungen bewirkt eine Vermenschlichung und eine Steigerung des Charakters.

Gunhild ist um ihr Frauenleben gekommen. Ihr weibliches Zärtlichkeitsbedürfnis strömt nun mit der ganzen Leidenschaftlichkeit ihres starken Temperamentes in der Mutterliebe aus. Jede Andeutung, die Ella über Ehrhardt fallen läßt, ruft eine ängstliche Spannung in ihr hervor. Weist sie ihn zurecht, so geschieht es nicht in pedantischem

Pochen auf die mütterliche Würde, sondern aus zärtlicher Besorgnis. Wo es sich um Ehrhardt handelt, schlagen noch lichterlohe Flammen aus der Asche ihres Herzens, Glutausbrüche, die uns einen Gradmesser für ihre Selbstbeherrschung im übrigen geben.

Sie erlebt eine Niederlage, als sie gegen Hinckels den kürzeren zieht. Sie wird macht- und mutlos („Du wirst ihn wohl bald wiederhaben" [!]). Kaum allein, entringt sich ein Verzweiflungsaufschrei der gefolterten Brust („Ehrhardt, Ehrhardt, bleib mir treu!"). Gunhild wankt, hält sich an einem Möbelstück aufrecht und sinkt auf einen Stuhl. Ihr plötzliches Erscheinen im zweiten Akt, düster, hochaufgerichtet, ein graues Tuch auf dem Kopfe, wirkt nornenhaft, wie das Eingreifen einer höheren Macht im Schicksalsaugenblick. („In Zeit und Ewigkeit bekommst du das nicht mehr!") Der dritte Akt wiederholt, gesteigert und ausgeführt das Spiel des ersten. („Hierhaben, hierhaben will ich dich!") Sie klammert sich in schlecht unterdrücktem Liebeshunger an die körperliche Gegenwart des Kindes. Entgeistertes Entsetzen packt sie, als sie sich ihres Mangels an Einfluß auf Ehrhardt bewußt wird. („Wer hat dich so verwandelt?" Und „Aber das ist ja doch ganz unmöglich!" — mit einem jähen Durchbruch der inneren Erschütterung mitten in ihrer Starrheit gegen Frau Wilton.) Als Gunhilds rechtschaffener Lebensernst nicht länger mit der Leichtfertigkeit des Jünglings gehen kann, erlebt sie ihre härteste Prüfung. („Komm mir nicht nah!" — in Empörung und Jammer, die Arme über der Brust gekreuzt wie zur Abwehr — man weiß nicht, ob eines inneren Weichwerdens oder des mißratenen Kindes.) Die Hände ziehen bebend den Shawl über der Brust zusammen. Ihr hingehauchtes „Kinderlos!" drückt gleichsam das Siegel der Vernichtung auf ihre Existenz. Noch einmal bäumt sich der alte Stolz („Ich halte keinen Menschen!") Aber sie vermag den Schicksalsschlag nicht zu parieren. Ein klagender Schmerzensschrei („Ehrhardt, bleib hier!") — und sie bricht zusammen.

Ohne Ehrhardt ist Gunhild nur ein Schatten, wie Ella ohne Borkman. Erst in dieser absoluten Vernichtung — („Ein Toter und zwei Schatten") — können sich die Schwestern, die nun aufgehört haben, Nebenbuhlerinnen zu sein, die Hand zur Versöhnung reichen. Gunhild spricht feierlich, groß, getragen und schlicht wie einen Schicksalsspruch die Schlußworte, in denen der starke Eindruck dieser die Gestalt des Dichters zu ihrer eigenen Apotheose erhebenden darstellenden Schöpfung stimmungsvoll ausklingt.

Josef Kainz: Narr im „Lear“ [1]

Sein scheckiges Narrenkleid ist rot und grün, also in den Farben des Lebens, aber so matt, so fahl, so dunkel, daß es fast farblos scheint. Er ist jung und sieht doch alt aus; das schlichte blonde Haar umrahmt ein blasses, schmales Gesicht, das schon Furchen auf der Stirn und einen müden, schlaffen Ausdruck um die feinen, beweglichen Lippen hat. Der durchdringende Blick des sprechenden Auges bricht wie durch trübe Schleier. Er ist nicht schön und so mager, als bekäme er mehr Prügel denn Speise zu kosten. Sein Gang ist eine Art sich fortzuschieben und zu winden. So geht nur einer, der gelernt hat, sich zu ducken und zu bücken, ehe er sich dessen noch selbst bewußt ward. Er ist als Kind schon zum Narren erzogen worden — er ist nie ein Kind gewesen.

So huscht er schattenhaft hinter dem König herein und kauert sich zu seinen Füßen. Rechts und links vom König kniet je ein Page, der ihm die Landkarte hält, die er bei der Verteilung seiner Ländereien zu Rate zieht. Der Narr hockt hinter dem Pagen zur Linken; der schlechteste, unbedeutendste Platz im Saal, der etwa dem Hunde des Königs auch zukäme, das ist sein Platz.

Die glänzende Versammlung reizt seine Neugier. Er guckt dem Pagen über die Schulter, bald rechts, bald links; er hebt sich auf die Knie, um die Anwesenden zu mustern. Bald beginnt der Vorgang seine gespannte Aufmerksamkeit zu erregen. Bei den übertriebenen Liebesbeteuerungen der älteren Töchter kräuselt seine Lippe sich spöttisch, und er schüttelt das Haupt, daß sie dem König gefallen. Cordelias Freimut macht ihn zuerst stutzig, er ist etwas Neues, Frappierendes — aber etwas Schönes; der Narr lächelt und nickt beistimmend, in den umflorten Augen schimmert es wie Freude. Des Königs Zorn ist ihm unverständlich. Fragend, erstaunt blickt er zu ihm auf, dann in

[1] Erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1906 (Bd. 42).

wachsendem Unmut, in wachsender Erregung und Besorgnis. Er muß den Herrn aus dem Irrtum wecken, in dem er befangen ist; er zupft ihn am Ärmel, am Rock. Er muß die Torheit verhindern, die der Alte im Begriffe ist zu begehen; er legt die Finger auf seinen Arm und macht ihm Zeichen — alles vergeblich. Der König weist ihn mehrmals ungeduldig ab, doch seine Unruhe läßt sich nicht verbergen; er kann nicht still mit ansehen, wie sein Herr sich zugrunde richtet. Mit beiden Händen faßt er Lears Hände, die gegen Kent das Schwert ziehen. Als Lear sich von aller Vaterpflicht lossagt, beschwört ihn sein Blick, das schreckliche Wort zurückzunehmen; als er bei seinem grausamen Schiedsspruch gegen Cordelia verharrt, flehen die emporgehobenen Hände des Narren: „Tu es nicht!" Und als alles umsonst ist, sinkt er traurig in sich zusammen. Er ist der Weise in der Versammlung; er taxiert Menschen und Verhältnisse richtig, er sieht die Folgen voraus, die die unbesonnene Handlung nach sich ziehen wird — er, der Narr, der schweigen muß. Das ist die Tragikomik des Lebens, die diese Rolle in dieser Darstellung verkörpert.

Als der König sich entfernt hat, schleicht er zu Cordelien und küßt mit einem langen Abschiedsblick den Saum ihres Gewandes. Er kennt sie, er täuscht sich nicht in ihr — o, dieser Narr führt nicht umsonst statt des üblichen Hanswursts den Fuchsschwanz in der Hand! Wir wissen es nun schon im voraus, daß er sich abhärmen wird nach der Abreise des jungen Fräuleins, und daß er seinem Herrn fernbleiben wird, solange es geht.

Fix und fertig und lebendig haben wir nach der ersten stummen Szene die Gestalt des Narren vor uns. Sein Bild kann im folgenden ausgeführt, aber nicht mehr verändert werden. Es steht ganz fest, ganz überzeugend da. So und nicht anders ist es; so und nicht anders kann es sein. Ohne einen Laut, ohne jede Vordringlichkeit, ohne Mätzchen und große Gesten hat es der Künstler zuwege gebracht, und der Zuschauer fragt kaum, wieso? So natürlich und selbstverständlich ging alles zu.

In der zweiten Szene vernehmen wir des Narren Stimme. Sie ist trocken, klanglos; Mittellage, die mitunter in hohe Töne übergeht. Kein Schmelz, keine Weichheit, kein Gefühl. Wir wissen es, daß er seinem Herrn anhänglich ist, sonst hätte ihm ja dessen Torheit nicht so zu Herzen gehen können; aber der Ton seiner Rede verriete es nicht. Kein wärmerer Hauch deutet auf Mitleid mit dem hilflosen Alten und seiner übelangebrachten Großmut. Unbarmherzig, grausam, wie der

verkörperte Vorwurf, reibt er ihm mit jedem Scherz das Geschehene und nicht zu Ändernde immer wieder unter die Nase. Ein bitterer Narr, in der Tat! Und doch nicht sarkastisch. Denn im Grunde hat er Gemüt. Das Spaßmachergewerbe, das er jahraus, jahrein üben mußte, gleichviel wie ihm dabei zumute war, das ist es nur, was sich wie eine Kruste um sein Herz gelegt hat, so wie das Lachen, das zu diesem Gewerbe gehörte, eine Maske über sein Gesicht zog. Seine Späße muß er machen, seine witzigen und losen Reden muß er führen – was in ihm vorgeht, will niemand wissen, darf niemand wissen. Den Luxus einer Sentimentalität kann er sich nicht gestatten. Und daß wir im Parterre doch niemals darüber im Zweifel sind, was sein Inneres bewegt, darin liegt eben der unvergleichliche Wert dieser die Rolle gleichsam in ihren tiefsten Tiefen ausschöpfenden Darstellung.

Josef Lewinsky spielte den Narren mit einem Anfluge von träumerischer Schwermut, die zu seiner mehr lyrisch deklamatorischen Auffassung paßte. Er legte in die Worte „Lieber wollt' ich alles in der Welt sein als ein Narr!" ein unaussprechlich tiefes Weh. Kainz spricht sie ganz sachlich. Sie sind ja so selbstverständlich im Munde seines Narren. Er hat sie gewiß schon so oft gesagt und noch soviel öfter gedacht. Es gab ja keinen Augenblick in seinem Leben, in dem er es nicht empfand, daß er ein armer Narr sei, so arm, weil er innerlich so viel zu reich ist für das enge zweifarbige Wams, aus dem er nicht hinaus kann. Aber er wird dabei nicht etwa weich. Er ist kein Schwärmer, er schmilzt so wenig über sich selbst in Mitleid wie über andere.

Das ließe ja schon seine kühle Klugheit nicht zu. Denn der Verstand dieses Narren ist wie eine Damaszener Klinge, und ihm gemäß ist auch die Form seiner Reden. Er schleudert sie seiner Umgebung ins Gesicht, oder er wirft sie leicht und achtlos hin mit jener unerreichten Meisterschaft in der Behandlung der Sprache, mit der Kainz im raschesten Tempo eine Antithese haarscharf und blank herausschleift und im nachlässig natürlichsten Redefluß eine Pointe zu vollster Wirkung bringt. Nichts bleibt zweifelhaft, jedes Wort sitzt scharf und bestimmt; kein unklarer Sinn, keine Doppeldeutigkeit, und doch alles schwebend, zufällig, unwillkürlich. Der Pfeil schwirrt vom Bogen; ein elektrisches Licht zuckt auf — so sind die Witzreden des Narren. Der Witz sprudelt aus seinem Innern und das Wort von seiner Zunge. Er grübelt nicht. Wie die Blasen in seinem Verstande aufsteigen, wirft er sie hin — Seifenschaum oder Perle, ihm gleich.

Wird er dann doch einmal pathetisch — („Du hattest wenig Witz

in deiner kahlen Krone, als du deine goldene Krone wegschenktest") — wirkt es desto ergreifender. Man sagt sich: wie muß es in ihm wühlen, daß er sich's merken läßt! Gerade weil die Äußerungen seines Gemütes so verstohlen, so kontrolliert, so unterdrückt sind, geht jede natürliche Regung, die sich durch die harte Schale ringt, so nahe. Der Narr will singen, aber der rauhe Ansatz zu einem Liede zieht den kürzeren im Kampfe gegen verhaltene Tränen („Denn Weise wurden täppisch!") Immer ist der Narr bestrebt, seine Empfindungen zu verbergen. Als Goneril sich so unkindlich gegen den Vater benimmt (I, 4), wie sagen seine groß aufgeschlagenen Augen, sein offener Mund so deutlich: Ist es möglich, daß eine Tochter in dieser Weise zu ihrem greisen Vater spricht! Aber gleich darauf dreht er sich um und reißt seinen Witz („Grasmücke solange der Kuckuck speist" —). Shakespeare, wohlgemerkt, verzeichnet bloß den Witz. Die ihm widersprechende gleichzeitige Empfindung, die die Gestalt so menschlich abrundet, liest der Darsteller auf dem Grunde der Dichterseele und haucht sie dem poetischen Gebilde ein, das er auf diese Weise zu seiner und des Dichters gemeinsamen Schöpfung macht.

Bei den Worten „Und da ging das Licht aus — und wir saßen im Dunkeln" läßt Kainz sich in sitzender Stellung zu Boden gleiten. Es ist wie eine symbolische Andeutung des Zusammenbruches, der ihm ahnt. Für die Hofgesellschaft rings um ihn aber hat er eine Narrenposse gemacht, wie es sein Amt ist.

Als Lear sich in der Erregung die Kappe mit dem Diadem vom Haupte stößt, hebt der Narr sie auf und streichelt sie, indem er sie an sich drückt. Die Liebkosung gilt in Wahrheit dem gekränkten, verratenen König. Ihm gegenüber findet er keinen andern als diesen schamhaft verstohlenen Ausdruck seiner Neigung. Aber vor Goneril tritt er mutig, entschlossen hin und sagt es ihr, die jetzt die Herrin ist, frisch von der Leber weg ins Gesicht: „Solche Rangen, Die müßten am Baum mir hangen, Könnt' ich 'nen Strick erlangen." Der Narr hat von Natur aus auch Humor, nur daß die Bitternis seines Narrenberufes Galgenhumor daraus gemacht hat. Nun klingt sein Lachen über die „groben Kniegürtel" Kents im Block (II, 4) fast wie Schadenfreude, und doch zeigt er ihm gleich darauf seine Wertschätzung, indem er ihm — ihm allein von allen — sein Inneres unverhüllt zeigt („Doch ich bin treu; der Narr verweilt" —).

Auf der Haide (III, 2) friert und zittert er in seinem grauen Mäntelchen so jammervoll und krümmt sich unter den Regengüssen so

erbarmungswürdig, als hätte das Unwetter ihm alles Mark aus den Knochen gewaschen. In einer solchen Stunde gibt sich der Mensch wie er ist. Der Narr wird zärtlich gegen den König; er schmiegt sich an ihn und wirft ihm den Mantel um und versucht, ihm eins zu singen zu seiner Ermunterung. Aber es geht nicht. Er hat keinen Ton in der Kehle; die gepreßten Laute gehen in ein leises Schluchzen über — eine Steigerung des mißglückten Liedes im ersten Akt.

Aus der Hütte, in der er Edgar getroffen, prallt er in namenlosem Entsetzen zurück. Als stöße der vermeintliche Geist ihn mit unwiderstehlicher Gewalt von sich, fliegt seine leichte Schattengestalt über die Bühne — er ist nur mehr ein Bündel zerrütteter Nerven. Die Angst rieselt ihm durch die Glieder („Diese Nacht wird uns noch alle zu Narren oder Tollen machen").

Nichts Eindringlicheres als sein stummes Flehen, den König von dem Schreckensorte wegzubringen. Er zupft und zieht an ihm und bittet mit bebenden Händen und rührenden Blicken. Als es endlich gelingt, ist es zu spät. Wir fühlen es, diese Nacht muß ihm den Garaus machen.

In der Hütte versucht er noch einmal, den gewohnten scherzhaften Ton anzuschlagen. Aber die Schneidigkeit fehlt — es ist vorbei. Mit der Miene eines Verzweifelnden geht er auf die Tollheit des Königs ein. Auf dem Boden hockend, mit erloschenem, stieren Auge spielt er den Richter über die bösen Töchter; mit heiserer, todesmüder Stimme kommt es heraus: „Ist euer Name Goneril?" Dann, als der König sich zur Ruhe gelegt, setzt er sich auf den Rand des Lagers und sagt, jedes Wort unterstreichend, wie ein Kind, das halb trotzig, halb heiter, bewußt etwas Widersinniges spricht: „Und ich will zu Mittag schlafen gehen." Sein Herr ist zum wahnsinnigen Bettler geworden, er selbst hat keine Zukunft mehr; er weiß, daß sein junges Leben zu Ende ist, ehe es den Höhepunkt erreichte — und er resigniert. Aber er läßt sich's nicht merken. Er macht nur einen schalen Witz. Er stirbt im Metier, auf dem Posten.

Iphigenie im Burgtheater[1]

Josef Kainz: Orest — Stella Hohenfels: Iphigenie

Es liegt kein Widerspruch darin, daß Kainz, dessen Begabung von Natur aus in der Darstellung modernen Menschentums wurzelte, doch viele seiner wertvollsten Leistungen auf dem Boden der klassischen Dichtung gefunden hat. Das Wesen des Modernen ist das Geltenlassen der subjektiven Eigenart, die Anerkennung der angestammten Individualität. Warum sollte dieses Prinzip sich in der Kunst nicht auch auf klassische Gestalten anwenden lassen? Individualität und Temperament sind der Inbegriff des vollen Menschentums. Die maßgebenden Persönlichkeiten aller Zeitalter waren immer Temperamente und Individualitäten im weitesten Umfang des Wortes. Die Patina des Typischen legt sich für unser Auge erst um sie, wo sich weite Zeitabstände zwischen sie und uns geschoben. Durch diese Patina drang Kainz mit jenem Talente, das nie an der Oberfläche haften blieb, in den Wesenskern der Gestalt und legte ihn bloß, ohne ihn verletzend oder gewaltsam zu packen. Selbst eine starke Persönlichkeit, hat er auch aus seinen Rollen sozusagen ausgeschöpft, was an Persönlichkeit in ihnen lag. Ein geringer Funke von Eigenart schwoll in der Intensität seiner Darstellungskraft oft zur glühenden Lebensflamme. Wie im Leben, genau besehen, fast jeder Mensch ein Original ist, so hatte Kainz auch den Rollen gegenüber, die keine Charakterprobleme bieten, den Blick für ihren individuellen Gehalt und ließ sie in seiner Interpretation zu Persönlichkeiten aufquellen, d. h. zu Wesen, die so nur einmal und nicht wieder kommen. Darin lag zum Teile die Naturtreue und Lebendigkeit seines Spieles. Darin bestand auch jene Panazee, welche den klassischen Gestalten das gestockte Blut wieder warm in den Adern pulsieren machte, die starren Nerven wieder in feinste Schwingungen versetzte, ihnen ihre feierliche

[1]) Erschienen in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins 1911 (Bd. XXV, Nr. 1—2).

Unnahbarkeit nahm und ihnen dafür an menschlichem Interesse Unendliches zusetzte, während ein Modernisieren im geschmacklosen Sinne, ein stilwidriges Hineintragen fremder Elemente in das Kunstwerk, durch diese vom innersten Persönlichkeitsgehalte ausgehende Art der schauspielerischen Beseelung von vornherein ausgeschlossen war.

Bei den Goetheschen Gestalten, die unbeschadet ihrer klassischen Größe doch mit modern sensitivem Menschentume ausgegossen sind, hatte eine solche Methode der Darstellung etwas Wesensverwandtes. Wie Kainz uns den Tasso gegeben hat, der im Vergleiche zu der Weimaraner Tradition modern war, so ist er demselben Prinzipe auch in Episodenrollen gefolgt — insofern man bei ihm überhaupt von Episodenrollen sprechen kann. Allseitig menschlich gerundet und die Wechselbeziehung mit der Hauptperson stets aufs lebendigste ausnützend, rückte in seiner Verkörperung gewöhnlich auch die Nebenfigur in den Vordergrund, sowohl in bezug auf ihre Wichtigkeit für das Drama als auf die Teilnahme des Zuschauers. Immer spielte sich ein Stück Leben in seiner Bewegtheit und Spontaneität vor uns ab. Erst bei nachträglichem Überlegen kam man den obwaltenden Kunstregeln auf die Spur. Denn solche gab es trotz aller genialen Urwüchsigkeit stets. Kainz ist, wie alle großen Künstler auf allen Gebieten, ein ausgezeichneter Handwerker gewesen, ein fleißiger Arbeiter, ein ernster Sinnierer. Erst die außergewöhnliche technische Überlegenheit, die er seinem intuitiven Talente zur Verfügung stellte, hat dieses zu seinen besten Leistungen befähigt.

Er liebte es, z. B., die Haupttriebfedern des Charakters gleich anfangs wie ein Leitmotiv kräftig zu markieren. So in seinem Orest. Wenn er auftrat, das bleiche Gesicht von wirren schwarzen Locken umrahmt, die hagere Gestalt wie verloren in dem grauen, rot mäanderten Kittel und faltenreichen Mantel, mit Pylades zärtlich verschlungen, das Haupt gesenkt, den scheuen Blick auf den Boden geheftet, die Stimme gepreßt und dumpf, so empfing der Zuschauer mit dem ersten Eindruck ein maßgebendes Bild des Charakters: das unter dem Druck weltflüchtiger Verdüsterung stehende Gemüt, das seinen Lichtpunkt und einzigen Halt in der Freundschaft findet. Der Umriß der Gestalt stand von vornherein unverrückbar fest.

Ermattet ließ er sich auf einem Steine nieder, die Arme auf die Knie und den Kopf in die Hände stützend. Seine Sprache war affektlos und rasch. Erst bei der Schlußwendung der ersten Rede wurde er persönlicher. Er hob den Blick zu Pylades und ließ ihn verstört

zur Seite schweifen, als sähe er dort die Furien, an die sein Wort sich wendet („Laßt mir solange Ruh'!").

„Es kam der Tag" — bedeutete einen Wendepunkt der bis dahin in kalter Gleichgültigkeit vorgebrachten Erzählung. Der Faden riß. Die Erinnerung überwältigte ihn. Er sprang auf. Entsetzen schüttelte ihn. Vor dem nun sitzenden Pylades stehend, fuhr er fort. Als vertraue er ihm ein entsetzliches Geheimnis an, sicherte er sich mit einem scheuen Umschauen vor Lauschern. („Das ist das Ängstliche von meinem Schicksal" —). Er hatte über sein junges Leben den Stab gebrochen. In einem schrillen Tone fast knabenhaften höhnischen Unwillens wiederholte er: „Große Taten!" Ein düsteres Sichselbstaufgeben lag in dem prächtigen Klimax, der mit: „Wann sie dem Menschen frohe Tat bescheren" — begann und mit: „Dann mag er danken" schloß. Doch war es mehr eine weiche, zur Wehmut neigende, keine in Ironie getauchte Bitternis. Der Optimismus des Freundes löste nichts als ein schmerzliches Besserwissen in ihm aus. (Die Hand liebevoll auf Pylades' Schuler gelegt: „Mit seltner Kunst flichtst du" —.)

Ein von moderner Zerrissenheit durchaus freies, aber unleugbar pathologisches Moment war nicht zu verkennen. Bei „So nehm' ein Gott von meiner schweren Stirn" — pochten die Finger an die Schläfen, wie um einen physischen Schmerz zu betäuben.

Der dritte Akt brachte eine Steigerung der Symptome seiner Verstörung. In farbloser, scheuer Hast erzählte Orest die Geschichte seines Hauses. Ihm graute, länger als unbedingt nötig auf einem Worte zu verweilen. Erst als das Ärgste gesagt war — „Und Klytämnestra fiel" — hob er, innehaltend, den bisher gesenkten Blick voll und herausfordernd zu Iphigenien. Sobald er auf die Furien zu reden kam, packte ihn die Seelenpein, und Fieberfrost schüttelte die Glieder. Die Arme legten sich kreuzweise über die Brust („Der Zweifel und die Reue" —); der schmächtige Leib bog sich wie eine Gerte unter dem Übermaß der Qual. Immer unsteter flackerte das glühende Auge, immer häufiger glitt der Blick seitwärts zu den lauernden Erynnien („Und deine Gegenwart Drängt sie nur seitwärts"). Das innere Gesicht wurde zur äußeren Vision. Er war von ihrer Realität als von einer unabänderlichen Tatsache naiv durchdrungen. („Und verlaß' ich diesen Hain" — im Tone der Überzeugung mit einem fast irren Lächeln.)

Iphigeniens Enthüllung steigerte seine Seelenangst. Er sprang auf („Du!"). Er floh vor ihrer Berührung; er wehrte ihre Annäherung mit weitausgestrecktem Arme ab; er preßte die Hand vor die Augen

(„Mit solchen Blicken“ —). Ein Paroxismus packte ihn, der sich bis zu tobsüchtigem Rasen, bis zur Leidenschaftskrise steigerte. Hier feierte die Meisterschaft, mit der Kainz das gesprochene Wort bewältigte, einen Triumph. Sie bewahrte ihn mitten im Naturalismus vor Stillosigkeit; sie bannte die schäumende Kraft des Temperamentes in die strenge Form.

Durch das Übermaß erschöpft, brach Orest zusammen.

Nach einer langen Ermattungspause sprach Kainz, noch auf dem Boden liegend, gebrochen, den Monolog leise zu sich selbst, in sich hinein. Erst bei: „Bist du's, mein Vater?“ hob er den Kopf. Die Halluzination des Kranken wurde zu einer Tartarus-Vision von schauerlicher Größe und Gewalt. Seine Phantasie überließ sich ungefesselt einem Rausche und zauberte Bild auf Bild. Während Pylades und Iphigenie ihm zusprachen, schien er allmählich in die Wirklichkeit zurückzukehren. Wie ein aus Träumen Erwachender, brauchte er Zeit, sich zurechtzufinden. Bei „Laßt mich zum erstenmal mit freiem Herzen“ — richtete er sich empor. Nach und nach wurde die Stimme fester, die Glieder strafften sich. Geist und Körper erstarkten gleichzeitig. Er reichte der Schwester, dem Freunde die Hände und stand zwischen ihnen, ein dem Leben Wiedergewonnener, Neugeborener. Die Schrecken der Hölle waren überwunden.

In goldstrahlender Rüstung, sieghaft und verjüngt, erschien er im fünften Akte, hochgemut und tatenfroh. Die Schlußrede sprach er mit vibrierender Stimme und weit ausgebreiteten, wie im Übermaß der Empfindung bebenden Armen („In deinen Armen faßte Das Übel mich . . . Zum letztenmal“) und wandte sich, Iphigenien umschlungen haltend, leuchtenden Auges, erhobenen Hauptes, schwebenden Schrittes, ein Erlöster, ein Triumphierender, dem Schiffe zu. In den knappen Rahmen der Rolle war eine Charakterentwicklung und Steigerung von überwältigender Kraft gelegt. Sie war von innerem dramatischem Leben erfüllt, jedes Wort in Handlung umgesetzt, das Ringen, Siegen und Übersichselbstgehobenwerden einer Menschenseele, dem man mit beklommener Spannung folgte.

In Wien hat Kainz seinen Orest neben Stella Hohenfels gespielt. Ihre Iphigenie wurzelt in derselben Auffassung. Als sie die Rolle übernahm, war die Tradition der Wolter noch in aller Ohren und Augen lebendig. Sie stellte sich zu der in ihrer Art Unerreichbaren in einen bewußten Gegensatz: nicht monumental, sondern sensitiv; nicht eine der in erhabener Ruhe und unsterblicher Schönheit thronenden

überlebensgroßen Marmorgestalten, wie sie uns von der Hand des Phidias in den Resten der Parthenongiebel erhalten sind, sondern das zarte, anmutig bewegte Tanagrafigürchen, herausgegriffen aus der warmen Fülle des unmittelbaren Lebens, doch ohne dessen Banalität, die Glieder nicht von feierlichem Faltenwurf umwallt, sondern von schlichten, schmiegsamen, in strahlendes Weiß getauchten Gewändern — wahren *ἕιματα σιγαλόεντα*; im blonden Haar — Griechinnen sind wohl selten blond! — die weiße Priesterbinde und einen Flechtkranz. Dieser Kranz sagt uns viel. Die ihn trägt, verschmäht es nicht, sich nach Mädchenart Blätter und Blüten in die Locken zu winden. Die Steineiche aber ist alles, was der rauhe Skythenstrand ihr bietet. Hier haben wir kein Götterbild vor uns, keine Verkörperung resignierter Kontemplation, sondern ein in Gram und Sehnsucht, in zaghafter Angst, in leicht aus dem Schlummer geweckter Hoffnung schwingendes, zuckendes Frauengemüt. Ihre Bewegung ist nicht plastische Pose; ihre Rede ist nicht stilisierte Deklamation. Beide folgen dem Impulse des Augenblicks.

Tritt sie tiefaufseufzend mit einem leichten Händeringen aus dem Tempel in die Schatten des alten heiligen Hains und denkt mit tränenumflorter Stimme an des Vaters Hallen, wo die Sonne zuerst den Himmel vor ihr aufschloß — wobei ein Akzent des Herzens auf das Wort Himmel fällt — so werden wir nicht durch die rezitierte Schilderung eines Zustandes ergriffen, sondern wir erleben ihn mit der Verwaisten, Vertriebenen, in fremdem Lande sich nach Liebe Sehnenden und dennoch in weiblicher Schüchternheit durch die Liebe des Barbaren Geängsteten. Weibliche Hilflosigkeit schimmert durch ihre priesterliche Würde, in die sie ihre zarte Seele wie in einen schützenden Mantel hüllt.

Der Vorwurf des Thoas, daß sie ihm ihr Geschlecht verberge, erfüllt sie mit Verlegenheit und Beschämung. Sie geht mit sich selbst zu Rate („Vom alten Bande löst sich ungern" —) und faßt, zu Thoas gewendet, das Resultat ihrer Erwägung in das mit schlichter, beinahe demütiger Ergebung ins Unvermeidliche gesprochene Geständnis: „Vernimm, ich bin aus Tantalus' Geschlecht". Im Munde der Wolter wurden die Worte zur weihevoll emphatischen Offenbarung eines Orakels. Ihre Klangschönheit war unnachahmlich, aber die Antwort des Thoas: „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus", rechtfertigt die jüngere Interpretin. Bei ihrer Iphigenie gibt ein noch jugendlich lebhaft und echt weiblich empfindendes Herz in allem den Ausschlag. Sie polemisiert gegen die Götter, denen sie einen Teil der Schuld ihres Ahnherrn

beimißt („Aber die Götter sollten nicht Mit Menschen" —). Ja, sie tritt für ihn ein. Als lese sie in Thoas' Zügen eine Anklage, der sie zuvorkommen will, fällt sie ihm gleichsam ins Wort mit der Einwendung: „Unedel war er nicht". Unter der Erzählung der Greuel ihres Hauses leidet sie. Sie stockt mehrmals, von Entsetzen übermannt. Bei Hippodamiens Morde verhüllt sie das Antlitz. Ihre Stimme erzittert in wehmutsvoller Sehnsucht bei der Erwähnung dessen, der seiner Väter gern gedenkt. Sie verfällt in Sinnen. Es kostet sie einen Entschluß, fortzufahren. Aus erleichterter Brust atmet sie schließlich auf, daß sie sich des Vaters rühmen dürfe, und als ahnte ihr weiblicher Spürsinn ein in der Seele des Königs aufsteigendes übles Vorurteil gegen den Teuren, fällt sie Thoas wieder in das ungesprochene Wort („Doch ich darf es sagen" —).

Die angestrebte Wiedereinsetzung der Menschenopfer erfüllt sie mit quälender Furcht. Sie eilt dem König nach, kommt ratlos zurück und flüchtet endlich ihr gequältes Herz zu ihrer Göttin („Du hast Wolken" —) ein in namenloser Angst hervorgepreßter Hilferuf aus tiefster Not, der nur allmählich, während sie die Stufen des Tempels hinaufsteigt, in ein ruhigeres Gebet übergeht, als strömte die Nähe der Himmlischen Linderung und Besänftigung aus). Die Wolter stand während des Monologs in marmorner Ruhe und sprach ihn in stiller Größe; die dunkle Fülle ihres Organes glich einem festgehaltenen Orgelton.

Die bloße Vermutung, Landsleute vor sich zu haben, füllt Iphigenie mit Erregung. „Fiel Troja?" wird zu einem Jubelrufe der neu auflebenden Hoffnung. Bei der Nachricht von Agamemnons Tode entringt sich ihr ein Schmerzenslaut. Sie verhüllt sich, wankt, Tränen ersticken ihre Stimme („Wie ward die Tat vollbracht?") So, mit vibrierenden Nerven, die auf Leid wie Freude gleichstark reagieren, folgt sie auch dem Gespräch mit Orest. Ihre Freude ist in der Tat schön, wie Orest sie nennt („Goldene Sonne" — ein frommer Dank). Dem Bruder, der sie nicht zu erkennen vermag, spricht sie begütigend, liebevoll zu wie einem kranken Kinde („Orest, ich bin's" —). Die Wolter wuchs bei der Apostrophe an die Sonne selbst zur verklärten Lichtgestalt empor und enthüllte sich dem Bruder mit weihevoller Majestät, ein Götterbild, das den Schleier lüftet und selbst über alle Macht der Liebe und der Gewalt verfügt. Die Hohenfelssche Iphigenie ist ein in zitterndem Mitgefühl erbebendes Menschenkind. Wenn sie den knienden Orest in ihren Schleier hüllt, ist es die lautere Einfalt, die keusche Inbrunst ihres Herzens, die ihm die Genesung von den Göttern herabfleht.

Die Szene mit Arkas (IV 2) ist ihr peinlich und lästig. Unsicher sucht sie häufig nach dem rechten Worte. Ein leichter Anflug von Mädchentrotz („Ich gebe nach" —), wird niedergekämpft und die Gefahr, das Gebilde hoher Kunst an verjährten Backfisch-Reminiszenzen zerschellen zu lassen, überwunden, ehe sie dem Hörer noch recht zum Bewußtsein gekommen ist. Die sanfte Unterordnung dem Freunde gegenüber (IV 4) geht in dem Konflikte zwischen Liebe und Pflicht in ernste, angstvolle, schmerzliche Töne und schließlich in ein inneres Aufbäumen gegen die Härte ihres Geschickes über („O, daß in meinem Busen" —). Iphigenie umklammert den Altar, als suchte sie Rettung vor sich selbst. Wie von der Göttin gesandt, steigt die Kindheitserinnerung in ihrem Herzen auf, das alte Lied. Auf den Stufen des Altars sitzend, dem Publikum zugewendet, von der Abendsonne beleuchtet, spricht sie es. Bei den Schlußversen ahmt der vorgeneigte Oberleib, das weitgeöffnete Auge die Stellung einer Lauschenden nach. Das Ganze ist auf musikalische Stimmung aufgebaut, zu rauschenden Tönen anschwellend und leise verhallend, ohne sich mit dem schicksalschweren feierlichen Pathos der Wolter, die ihr Parzenlied auf den Altar gestützt, stehend sprach, zu berühren.

Im fünften Akt, wo Iphigenie, einer plötzlichen Regung nachgebend, wider die Verabredung dem Könige das Geheimnis ihrer Flucht preisgibt, kommt ihre impulsive Natürlichkeit am stärksten zum Ausdruck. Die Affekte wechseln rasch und unvermittelt. Gegen Thoas barsch, mit einem Schimmer von Frauenrechtsbewußtsein im Betonen ihrer Mannesebenbürtigkeit — wie sie schon im ersten Akt unbewußt über den beklagenswerten Zustand der Frauen mit den Göttern rechtete, indem sie vorgab, nicht mit ihnen zu rechten — verzweiflungsvoll, als sich ihr kein Ausweg bietet („Ruf ich die Götter um ein Wunder an" —); leidenschaftlich entschlossen („So töte mich zuerst!"); aufgelöst in Wehmut („Nimmer kann ich ihm Mehr in die vielgeliebten Augen schau'n").

Alle diese widerspruchsvollen Stimmungen lösen sich in einer liebenswürdigen, auf den König unwiderstehlich eindringenden Beredtsamkeit, und der Schlußeindruck ist ein in den reinen Akkorden warmer Herzenstöne ausklingendes durchgeistigtes Entzücken, eine lautere Freude, die keine Rührseligkeit aufkommen läßt.

Ernst Hartmann[1]

(geboren 8. Januar 1844, gestorben 10. Oktober 1910)

Bis hart an die Schwelle des Greisenalters hat der Lebenspfad Ernst Hartmann geführt und doch wird er in der Geisterschar des Burgtheaters unter dem Bilde des Jünglings fortleben. Denn wie der Maler die Natur durch das Medium seines Künstlerauges sieht und dementsprechend wiedergibt, so der Schauspieler die Rolle durch das Medium seiner persönlichen Eigenart, und Hartmanns spezifische Eigenart könnte man als das Talent zur Jugendlichkeit bezeichnen. Der ganze Mensch in ihm war gewissermaßen auf Jugend eingestellt. Seine äußeren Mittel wie seine innere Veranlagung zielten darauf hin, ja, die Schranken seiner Persönlichkeit schienen mit den Schranken der Jugend zusammenzufallen und so noch der Echtheit ihres Scheines zu dienen. Die anmutige Behendigkeit des Geistes, die in überlegener Lebensgewandtheit, mit phantasievoller Schwärmerei, mit herzerquickendem oder sentimentalem Humor über den abgründigen Ernst hinweggleitet, in den schwerfälliges Denken sich umsonst verbohrt — sie war sein Teil, das eine weiche, melodiöse und modulationsfähige Stimme von jugendlicher Klangfarbe dem Hörer vermittelte. Doch nicht um Jugendlichkeit schlechtweg handelte es sich bei Hartmann. Was ihn auszeichnete, war eine verklärte, von Märchengold umleuchtete Jugend. So lag es wohl in der Natur der Sache, daß er sich allmählich in dem Glauben wiegte, seine Götterjugend sei gegen das Altern gefeit, daß er sein köstliches Kleinod unbeschadet des Einflusses der dahinrollenden Lustren festzuhalten meinte und schließlich als Sechziger einen Clarence, einen Petruchio, einen Mercutio spielte, die nur mehr ein peinliches memento mori bedeuteten. Wahrlich niemand wäre geeigneter gewesen, uns das Schwinden und Versiegen der Jugend, das am Künstler trauriger berührt als an anderen Menschen, so eindringlich zu Gemüte zu führen

[1] Erschienen im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1912 (Bd. 48).

als der ewig jugendliche Hartmann, hätte nicht die ungebrochene Kraft seines Talentes sich in echter Lebensfähigkeit schließlich in dem „jung-gebliebenen Alten" ein neues Gebiet der Betätigung erobert. Den Edelnaturen, die das Leben nur äußerlich ergrauen läßt, in deren seelenfrischem, daseinsfreudigem Innern die Jahre ihren Rost nicht ansetzen, begann Hartmann nunmehr seine gereifte, nicht gealterte Kunst zuzuwenden, und so kann man sagen, daß der Tod den beinahe Siebzigjährigen am Eingang einer neuen Bahn voll schöner, lockender Aussichtspunkte als einen jugendlich Hoffenden und Verheißenden vorzeitig gefällt hat. Doch während die unerbittliche Knochenhand im Geist geschaute Zukunftsbilder zerschmettert, wischt der dunkle, stille Genius mit leisem, liebevollem Finger den Staub der Jahre von den weit zurückliegenden Gebilden aus der Blütezeit. Sie leuchten auf im ursprünglichen Glanz und Farbenschmelz, den nun der Tod unvergänglich festhält zu dauernder Wirkung.

Denn es ist nicht richtig, was so oft behauptet wird, daß vom Schauspieler nichts übrig bleibe als ein berühmter Name. Auch im Haushalte der Kunst geht nichts verloren; auch in ihrem Kreislauf wirken die von der Oberfläche zurückgewichenen Kräfte fort auf Schaffende wie auf Genießende als ein mittelbares, oft ungekanntes, aber darum nicht minder vorhandenes Agens.

Diese Bedeutung hat innerhalb der Shakespeare-Darstellung Hartmanns Prinz Heinz. Was seine spezifische Eigenart mit magnetischer Kraft aus der Rolle herausholte und sich assimilierte, war eben ihr Kern- und Wesensgehalt. Ein Wort William Hazlitts bewahrheitend — die Kunst lüfte den Schleier der Natur —, hat Hartmann das Typische dieser Individualität klargelegt: das Jünglingsideal, das sie verkörpert. Als um die Jahrhundertwende Kainz, der immer Originelle und originell sein Wollende, den Prinzen übernahm, entsprang alles, was er anders schaute, nur der Wandlung, die der Idealbegriff der Jugend mittlerweile bei der jüngeren Generation erfahren hatte.

Für Hartmann bedeutete Jugend eine holde, lächelnde Phantasiegestalt aus der goldenen Feenwelt. Sie hatte ein silbernes Lachen, bunte Schmetterlingsflügel an den Schultern; ihre rosigen Hände streuten Blumen auf den Pfad, den ihr schwebender Fuß kaum streifte, und den ihre Lichtgestalt mit einer Flut von Sonnenglanz übergoß. Für Kainz bedeutete Jugend die herbe Schlankheit, die tolle Tanzlust der knabenhaft geschmeidigen Glieder und den schwärmerischen Übermut, den sie auslöst, das stramme Anspannen der jugendlichen Sehnen, das

Ringen nach hohen Zielen und das sorglose Hingleiten über kaum erkannte Schwierigkeiten, das freudige Bewußtwerden der Kraft.

Hartmanns Heinz in seiner sieghaften Anmut, die in einzelnen Augenblicken bis an die Grenze des Koketten streifte, war eine romantische Figur, Kainzens von unbedingter Spontaneität bestimmter Prinz eine Diesseitsgestalt. Schon die Tracht beider Künstler schien symbolisch für ihre Auffassung. Hartmann in seinem Wams von himmelblauem Samt war der Märchenprinz; Kainz im Purpursamt der Königssohn, und ein Koller von Elenhaut deutete auf die rauhere Hantierung des Abenteurers und Soldaten.

Hartmanns sonnige Heiterkeit erhielt ihr charakteristisches Gepräge von einer hinreißenden und bezaubernden Liebenswürdigkeit. Je übersprudelnder, je zwangloser seine Laune wurde, desto anmutiger in Ton und Gebärde. Die Grazie war so sehr das Grundelement seines Naturells, daß sie um so unverfälschter zutage trat, je mehr er ihm die Zügel schießen ließ. Seine Naturwüchsigkeit war im besten Sinne ein Kunstprodukt, eine von allen Roheiten, allen Häßlichkeiten, allen Gemeinplätzen geläuterte und über sich hinaus gesteigerte Wirklichkeit, eine Art utopistischer Idealnatur, der jedoch die volle Freiheit göttlichen Sich-Auslebens blieb. Unter diesem Gesichtswinkel brachte Hartmann den Naturburschen zum Ausdruck, der im Heinz steckt, räumte ihm aber auch noch als „Heinrich V." ein starkes Recht ein. Die Szenen, in welchen ihm der kameradschaftliche Verkehr mit seinen Soldaten fast eine Ohrfeige einträgt, oder seine der Hofetikette ein Schnippchen schlagende Werbung um die französische Prinzessin gaben künstlerisch den Ausschlag. Der schäumende und brausende Übermut der Jugend war zur Liebenswürdigkeit eines Charakters geworden, dem die Reife nichts an heiterer, vorurteilsfreier Geselligkeit nahm. Es war noch immer der alte Heinz'sche Stamm, der in der Leutseligkeit gegen sein Volk, in herzensreiner, warmer Frauenliebe seine königlichen Blüten trieb. Seine Lauterkeit behielt einen kindlichen Zug, der nicht nur an sich berechtigt, sondern als eine geschmackvolle Verwertung manches stillschweigend vom Dichter erteilten feinsinnigen Winkes erschien. Oder ist ein solcher nicht, z. B., in der Tatsache gegeben, daß Shakespeare den Prinzen während seines Bummellebens unter Strauch- und Tagedieben in keinen schmutzigen Handel verwickelt und ihn mit den Frauenzimmern des Stückes nichts zu tun haben läßt? Eine Reinheit, die, neben die Vorliebe des Zeitalters für stark gewürzte Scherze gehalten, doppelt bedeutsam wird!

Es war nur selbstverständlich, daß Hartmanns Heinz mit seinem

Überschuß an Lebenskräften in der Stickluft des väterlichen Hofes nicht atmen konnte und seine gute Laune in die Sphäre des urwüchsigen Humors flüchtete. Es war ebenso natürlich, daß er ein Liebling des Volkes werden mußte, eine jener Gestalten, vor deren Unwiderstehlichkeit die historische Kritik die Waffen streckt und die Sage ihre goldenen Kränze niederlegt. Jedermann begriff es, daß dieser Sohn nach kürzester Armer-Sünder-Beschämung den zürnenden Vater nicht nur im Handumdrehen versöhnte, sondern daß der mit Fug und Recht Grollende und Mißtrauische den Angeklagten mit dem Marschallstabe entließ.

Der Gegensatz zwischen Heinz und Percy — dem Widerspiel alles Tändelnden, Verzärtelten, der Kernnatur, die aber keine geniale Seele ist — war bei Hartmann mit seiner leicht gerührten Stimmung, seiner edel-bescheidenen Haltung poetisch wirksamer als bei Kainz, der, wenn er in schlichter Feierlichkeit dem Überwundenen Preis und Anerkennung zollte (A V, 4), im Zuschauer das Gefühl erregte, das Land hätte für zwei so gewaltige Naturen nicht Raum.

Überhaupt klang bei Hartmann die Gefühlsnote viel stärker an wie bei Kainz. Hartmanns Heinz hatte für Falstaff etwas übrig. Er verkehrte mit ihm in temperamentvoller Hingabe an den Augenblick in völlig harmloser und reiner Vertraulichkeit, wie im Märchen der Königssohn mit dem Sauhirten auf gleich und gleich steht. Kainz wußte genau, was später werden würde. Er ließ sich, von toller Lustigkeit verführt, zur kameradschaftlichen Intimität mit dem Alten herab, aber er wurde niemals sein Kumpan („Ich ein Räuber!" [A I, 2] in ernster Entrüstung über die freche Zumutung). Er benutzte ihn als Hofnarren und hatte eine schelmische Freude daran, ihn in die Enge zu treiben. Wenn er ihm eine Stelle zu Fuß aussuchte, so genoß er den Schelmenstreich. Sein wahrer Abschied von Falstaff (hart und kategorisch mit einem nicht im Text stehenden „Gute Nacht") fand am Schluß des dritten Aktes statt, als er, von seiner Aufgabe freudig und leidenschaftlich erfüllt, ins Feld zog. An Falstaffs vermeintlicher Leiche (A V, 4) regte sich nicht das leiseste Gefühl der Wehmut in ihm. Die harte Abweisung Falstaffs nach der Krönung (B V, 5) war nur die höchst offizielle Kundmachung der längst vollzogenen Entfremdung, laut und barsch; die angehängte Gnadenklausel („Was Unterhalt betrifft" —) nur ein kalt und stolz hingeworfenes Almosen, während bei Hartmann das Erbarmen des weicheren, gutmütigeren Herzens mitsprach. Die Härte war bei ihm ein aus Gründen der Staatsraison gewähltes Prinzip, nicht etwas dem innersten Wesen Entquellendes, und sein Pathos nahm

infolgedessen leicht etwas Steifes, Gezwungenes, Erlerntes an, wurde zur rhetorischen Phrase. Seine Größe gewann oft einen Anflug gespreizter Absichtlichkeit und sentimentalen Pompes. Seiner Würde fehlte häufig die souveräne Selbstverständlichkeit, sie war gespielt. Kainz dagegen atmete Herrschergeist. Er unterstrich von Anfang an den Prinzen. Schon dem Sheriff gegenüber (A II, 4) fand er nach einer kurzen Phase leichter Befangenheit den sicheren Ton des großen Herrn, dessen höfliche Redensart lediglich Formsache ist, jeden Widerspruch aber gleichwohl ausschließt. In seinem Prinzen schlummerte der Herrscher und der Soldat und stand bei dem leisesten Weckruf auf den Füßen. Seine überragende Kraft der Charakterisierung liebte es, dezidiertere Lichter aufzusetzen, schärfer zu motivieren und selbst kleine Züge nicht als unwesentlich für das Ganze zu unterschätzen. So gleich in der ersten Szene, die er auf dem Ruhelager begann, die Suggestion eines Katzenjammers[1]) und (A I, 2) die Dokumentierung seiner Überlegenheit über die Situation gegen Falstaff. Staunend und stutzend lauschte er im Hintergrunde Falstaffs Vorwürfen und Besserungsplänen. Man las in seinem Gesicht, wie der köstliche Spaß in ihm aufdämmerte, den er flugs auszuführen begann. Federleicht huschte er bis dicht hinter den Lehnsessel, in dem der Alte saß, und flüsterte ihm ungesehen als der leibhaftige Versucher die Frage ins Ohr: „Wo sollen wir morgen einen Beutel wegschnappen, Hans?“

Der Kronenmonolog (B IV, 4) wurde bei Kainz Aktion. Er trat hastig, erregt, überlaut ein und begann sein Selbstgespräch sitzend, als wachte er bei dem kranken König. Allmählich erhob er sich („Bei des Odems Toren —“), trat an das Lager, prüfte („Mein gnädiger König!“). Er sah den Tod („Mein Vater!“ — ein leiser Aufschrei). Er kniete nieder, betete, weinte und ermannte sich zu seiner Pflicht („Mein Recht an dich ist diese Herrscherkrone —“). In rascher Steigerung wurde die ganze Größe der Situation ausgeschöpft („Hier sitzt sie!“ — mit triumphal erhobenen Armen, im Vollgefühl des Herrenstolzes und zugleich ein Amtseid, ein Gelöbnis der Treue). Die schlichte Naturgemäßheit, mit der Kainz große Aussprüche rein sachlich nnd einfach behandelte, charakterisierte ein ernstes, reiches Gemüt (V, 1. „Ei, du bist Gott einen Tod schuldig!“ — ohne alles Pathos, eine Ermahnung zu selbstverständlicher Pflicht). Andererseits riß die Romantik des Dramas

[1]) Vermutlich nach Bulthaupt. Vergl. Dramaturgie der Klassiker, S. 64: „Der Prinz laboriert an den Folgen einer durchschwärmten Nacht“.

auch ihn wiederholt zu deklamatorischem Affekt hin (A I, 2 „Ich kenne euch alle!"; oder B V, 2 „Ihr habt Recht, Richter").

Kainz führte seinen Prinzen in großem Wachstum und stetiger Entwicklung ohne Sprunghaftigkeit vom tollen Jüngling zum heldenhaften Manne. Wie über die Schwächen seiner Jugend, so wuchs er auch über ihre Liebenswürdigkeit hinaus. Die neue Würde füllte ihn ganz aus, er wollte ihr ausschließlich gehören. Bei Hartmann galt es mehr ein Entfalten und Erschließen, das volle Aufblühen der Blume edler Ritterschaft und höfischer Tugend. Vom Schlachtenruhm verklärt, erschien er wie ein strahlender Siegesgenius in Person, und der Schluß des ersten Teils wurde zur poetisch-patriotischen Apotheose.

Wo es den Liebling der Grazien, den Liebling des Schicksals darzustellen galt, war Hartmann in seinem Elemente, und so ist allmählich dem Publikum seine Gestalt mit denen, die er so lebenswahr verkörperte, verschmolzen. Wie immer man seinen künstlerischen Rang einschätzen mag, zwei fundamentale Eigenschaften des berufenen Darstellers wird ihm die strengste Kritik nicht absprechen: er war als Schauspieler eine Persönlichkeit von ausgeprägter Individualität, und er hat — eine Gabe, die uns auf allen Gebieten der Betätigung immer mehr abhanden kommt — seine Gebilde aus der Fülle einer eigenartigen, warmen, farbenfreudigen und formsicheren Phantasieanschauung heraus geschaffen. Er lebte als Künstler sein eigenes Leben, darum trifft sein Tod die Kunst.

Nathan

Lewinsky — Sonnenthal

21. Februar 1866 — 1. November 1895

Unter Sonnenthals Charakterleistungen war sein Nathan der glücklichste Wurf. Für Lewinsky bedeutete er, etwa gegen seinen Franz Moor oder seinen Mephisto gehalten, einen Fernpunkt, an dem sich der Umfang seines künstlerischen Horizontes abstecken ließ.

Arbeitete Lewinsky in tragenden Rollen gewöhnlich mit Hochdruck auf die Totalwirkung hin, hatte er in der Regel bei ihnen vor allem den kühnen und sichern Umriß der Gestalt im Auge, so beobachtete er im Nathan ein bedächtiges, wohlüberlegtes Vorgehen, ein vorsichtiges Erfassen des Details, ein liebevolles Verweilen bei Einzelheiten. Es war mehr ein Zerlegen in Charakterzüge als ein Drängen und Zusammenfassen zur Individualität.

Die Bewußtheit des modernen Kunstschaffens hat — weil sie bei Lewinsky nicht der Deckmantel für mangelndes Talent sein mußte — in ihm einen ihrer maßgebendsten Vertreter gefunden. Im Nathan gewann diese Bewußtheit seines Schaffens einen fast wissenschaftlichen Beigeschmack. Man konnte die Gelehrten und Autoritäten kontrollieren, auf die seine Auffassung sich stützte. Auf Kuno Fischer ging er in der Hauptsache zurück, daß Nathans Urteile aus der Fülle der Erfahrung geschöpft, daß seine Sentenzen erlebte Wahrheiten sind, daß seine Weisheit herzlichster Art ist. Dementsprechend legte Lewinsky den Schwerpunkt der Gestalt in einen stark realistischen Kern. Sein Nathan blieb unbeschadet des philosophischen und humanistischen Höhenfluges, den sein Geist nimmt, immer der einfache Kaufmann, immer der Mann aus dem Volke, er war in seinem Auftreten unter allen Umständen der „kleine Mann". Seine Schlichtheit streifte an Nüchternheit. Sein kosmopolitischer Idealismus bewahrte auch im höchsten Schwunge den Ausdruck natürlichster Selbstverständlichkeit, in der Geste ohne Pose, in der Rede ohne deklamatorische Effekte. Lewinsky hielt sich im äußeren Gehaben offen-

bar an das Urbild des Nathan, den simpeln Kaufmann und gläubigen Juden Moses Mendelssohn. Empfahl ja auch David Friedrich Strauß „die durchgehende, obwohl durchweg diskrete Benutzung des National-Jüdischen". So stellte Lewinsky in seinem Nathan eine mit Behagen und feiner Beobachtung hingepinselte Charakterstudie des Typisch-Nationalen auf die Bühne. Er gab dem allgemein Menschlichen der Gestalt eine spezielle Färbung, ohne bei der eklektischen Vielseitigkeit des Gemäldes den Eindruck des Konstruierten ganz verhindern zu können. Kuno Fischer wünscht, daß ihm in jedem Wort, in jeder Gebärde der Ausdruck vollkommenster Reife entgegentrete, durch welche das ehrwürdige Alter zugleich unbeschreiblich liebenswürdig ist. Bei Lewinsky ragte die geistige Überlegenheit in dem Komplex der Eigenschaften hervor, die Liebenswürdigkeit bildete nur ein Moment im Zusammenklange seiner übrigen Qualitäten, ohne sie zu überwiegen, während Sonnenthal aus ihr den Kitt machte, der die mannigfaltigen Züge des Nathan zur Persönlichkeit zusammenschloß. Wo Lewinsky geistreich spitzfindig wurde, da blühte bei Sonnenthal ein liebenswürdiger Humor, wo Lewinsky sich zu erhabenem Ernst aufschwang, erfreute bei Sonnenthal eine liebenswürdige Erkenntnis; wo Lewinsky asketische Schlichtheit zur Schau trug, herrschte bei Sonnenthal freundliche Anspruchslosigkeit. Kurz, für seinen Nathan gab die herzerwärmende Liebenswürdigkeit das Schlagwort. Das Publikum aber weiß eine solche erleichternde Handhabe für sein Urteil zu schätzen. Darum wurde Sonnenthals Nathan mit seiner sozusagen instinktiven Echtheit beliebter und populärer als der Lewinskys in seiner schwierigen Kompliziertheit.

Man sagte, Lewinsky spiele Nathan den Weisen, Sonnenthal Nathan den Gütigen, und — woher mag es nur kommen, daß das Urteil der einzelnen so oft inferior, das Gesamturteil aber, das sich doch aus der Menge der einzelnen zusammensetzt, in der Regel maßgebend ist? — die allgemeine Stimme traf auch hier, wie gewöhnlich, die Wahrheit.

Lewinskys Nathan füllte die Weisheit ganz und gar aus. Sie bestand aber nicht nur in der Denkergabe des Philosophen, sie durchlief eine Skala verschiedenster Arten von Geistigkeit, in der ein klug berechnender Krämersinn nicht die letzte Stelle einnahm. (So III 5: „Sollst es um den billigsten Preis haben" —, wobei das Wort „billig" einen unnachahmlich charakteristischen Ton empfing. Oder II 5: „Dürft ihr denn Darum nicht nützen, was demungeachtet Er Bess'res hat?" Oder I 3: „Nun, verstehen wir uns recht! Hier giebt's zu unterscheiden"). Es war das Ehrgefühl dieses rechtschaffenen Krämergeistes, das sich beschämt

und verletzt fühlte durch die Andeutung, er könnte vom Klosterbruder eine Gabe empfangen und nicht reichlich erwidert haben.

Seine Verstandesschärfe neigte zur Spitzfindigkeit; er war in gleichem Grade feiner Kopf als Weiser, und seine Unterscheidungsgabe von tüftelnder Subtilität. (III 5: „Und Tempelherren? sollten bloß? — und bloß? —" Oder: „Nur muß der Eine nicht den Andern mäkeln" — mit scharf geschliffenen Betonungen, wie sie die Dialektik der Dichtung fordert). Ein gewisser trockener Humor in dieser spitzfindigen Dialektik gab spezifisch jüdische Streiflichter (V 5: „Kurz und gut? und gut? Wo steckt das Gute?" oder III 7: „Wer ist denn hier der Jude?"). Stellen, in denen die nüchterne Klugheit zu Worte kommt, verlieh Lewinsky gewissermaßen ein vulgäres Gepräge, indem er sie in hoher Stimmlage, fast in der Fistel sprach.

Dieser Nathan wurzelte mehr in praktischer Lebensweisheit als in der philosophischen Spekulation. Er rechnete mit den gegebenen Möglichkeiten, er hielt den Blick auf das Tatsächliche geheftet und verhielt sich ablehnend gegen phantastische Schwärmerei (z. B. III 7: „Ja, ja, wenn's nötig ist und nützt" — auf Saladins hochtönende Definition des Weisen: „Nie die Wahrheit zu verhehlen! Für sie alles auf das Spiel zu setzen! Leib und Leben! Gut und Blut!"). Auf der reiflichen Überlegung, die durch Vorbeugen und Rücksichtnehmen und Gefaßtsein der Wirklichkeit ihren herbsten Stachel entzieht, beruhte seine geistige Überlegenheit. Er war sich ihrer bewußt, was sich gleichwohl in ihm nicht nur mit der Unterwürfigkeit des Orientalen gegen Höhergestellte, sondern mit echter Demut vertrug. Ja, sein Selbstgefühl, das, wohlberechtigt, keine Überhebung bedeutete, löste die stolze Bescheidenheit recht eigentlich aus. Der Ruf zum Sultan ließ ihn so gelassen (II 6) wie sein Ansehen beim Volke („Kann sein, das Volk!" III 5). Diese vornehme Bescheidenheit war es, die mit kluger Absicht hervorgekehrt, den Stolz des Tempelherrn verwirrte (II 5), die aus Taktgefühl, nicht aus Servilität gern Zurückhaltung beobachtete. (II 7: „Doch euer Name — muß ich bitten". Oder V 8: „Denn meiner Tochter Bruder wär' mein Kind Nicht auch — sobald er will?") Die Bescheidenheit, fast könnte man sagen die Schäbigkeit seines äußeren Menschen entsprach seiner inneren Überzeugung. Dieser Nathan hätte niemals einen prächtigen Rock getragen. Die Schlichtheit war bei ihm Prinzipiensache. Aber noch allerlei andere Formen nahm seine geistige Überlegenheit an. Der Überschwänglichkeit Alhafis gegenüber äußerte sie sich in lächelnder Nachsicht (II 9: „Ich dächte zwar, das blieb uns ja Noch immer übrig").

Seiner väterlichen Zärtlichkeit gab sie den Einschlag vorsichtiger Milde, das erziehliche Moment (I 2: „Es ist Arzenei, nicht Gift, was ich dir reiche" — Recha bei den Schultern packend und sie sanft schüttelnd); ihr entsprang die Genugtuung über Rechas Klugheit als dem Resultat seiner sorgfältigen geistigen Führung („Sieh, wie sinnreich!").

Die Überlegenheit des Höhergestellten war die Quelle seines Wohlwollens gegen Daja; die Überlegenheit des reifen Alters über die brausende Jugend bestimmte sein Verhältnis zum Tempelherrn (V 8: „Wer weiß, was wir An seiner Stell', in seinem Alter dächten" —, mit der milden Nachsicht des Wissenden). Dem Sultan gegenüber bekundete sich Nathans bewußte Überlegenheit bei aller Untertänigkeit der äußeren Form von vornherein in einer feinen Witterung des wahren Zweckes der Unterredung, von dem er den Sultan durch das Anschlagen kaufmännischer und politischer Themen abzulenken suchte. In der Erzählung, die für Lewinsky seiner ganzen künstlerischen Veranlagung gemäß, den Schwerpunkt der Rolle bildete, wuchs diese Überlegenheit zu idealer Geistesgröße empor.

Dem Sultan nachblickend, in ruhiger Haltung und über der Brust gekreuzten Armen sprach er den Monolog, den er als ein Zweifelnder begann und mit der Überlegenheit des zur Klarheit durchgedrungenen Geistes schloß, der in voller Ruhe sich selbst und die Situation beherrscht. In der Wiedergabe der Parabel waren drei Phasen zu unterscheiden. Die eigentliche Erzählung („Vor grauen Jahren lebt — und stirbt") wurde aufs schlichteste vorgebracht, als der ungewöhnliche Bericht eines einfachen Mannes, der selbst Bedenken hat, ob gut erzählen seine Sache sei. Sodann machte sich ein retardierendes und pointierendes Element geltend. Die volle dialektische Schärfe Nathans setzte ein, nun, da er, am Schlusse stehend, die Nutzanwendung der Geschichte nicht selber aussprechen, sondern dem Sultan in den Mund legen wollte. Die zielbewußte Absicht des Erzählers trat aufs schärfste in den Vordergrund, die Spannung wuchs, die Situation gewann ein fesselndes Interesse. Alles, was eine persönliche Meinung ausdrückt, wurde gewissermaßen als Einschiebsel, als Vordrängen der eigenen Individualität mit der spontanen Intensität und Wärme des augenblicklichen Einfalls vorgebracht und dadurch eine Belebung wirksamster Art gewonnen. („Und Geschichte muß doch wohl allein auf Treu und Glauben angenommen werden?" Oder: „Wie auch wahr! — Wie nicht minder wahr!" — Oder: „Von einem solchen lieben Vater").

Mit dem Schlußabsatz („Der Richter sprach: ‚Wenn ihr mir nun

nicht bald den Vater'" —) kam ein neuer Umschwung. Ein großer Stil der Rede setzte ein. Das Wort schwoll in pastoser Breite, die Stimme in feierlich dunkelm Klang; und in einem Pathos, dessen Wucht aus der Tiefe innerster Überzeugung geholt war, wurde der Schlußeindruck auf den Gipfel einer weihevollen Erschütterung geführt. Die Wirkung auf den Hörer war eine monumentale.

Von den Höhen der abstrakten Weisheit half die zur Grundnote des Charakters gewählte kluge Überlegenheit dem Künstler wieder in die Niederungen der bürgerlichen Wirklichkeit zurück. Durch dieselbe kluge Überlegenheit blieb Nathan andrerseits stets über der Situation, selbst wenn die wärmsten Regungen seines Herzens in Betracht kommen (V 4: „Wie sich Der Knoten, der so oft mir bange machte, Nun von sich selber löst" — wo das neugierige Interesse des Beobachters dem innersten Beteiligtsein an der Sache die Wage hielt). Überlegenheit klang aus Nathans lächelndem Besserwissen (V 5: „Und wollt ihr da bei ihnen Zugleich den Bruder finden —"), aus seiner inquisitorischen Schärfe (V 8: „Wenn ihr mich eures wahren Namens gleich Gewürdigt hättet" —) und, als der Weisheit letzter Schluß, aus jener Selbstkontrolle und jener sich vollkommen in der Gewalt habenden Selbstzucht, welche diesem Nathan die Reife einer abgeklärten Lebenserfahrung gab. Wie der erste Eindruck seiner Gestalt der einer gesetzten Ruhe war, so wurde auch in ihrer weiteren Entfaltung jedes Übermaß der Gefühlsäußerung vermieden. Seine Freude ging nicht über eine gewisse Wärme hinaus; sein Schmerz war die gehaltene Wehmut einer traurigen Erinnerung. Jeder Affekt schien durch das Sieb der Betrachtung hindurchgegangen und von der Spreu des Zufälligen gesondert, jede Empfindung geläutert im Feuer eines Geistes, der in sich gefestigt, über das Leben im Klaren ist und sich und die Welt einer sicheren, ruhigen Kritik unterwirft.

Was Lewinsky durch geistige Überlegenheit erreichte, das erzielte Sonnenthal durch die vornehme Seelenanmut, die sein spezifisches Künstlergut bildete.

Sein Nathan war ein wesentlich temperamentvolleres Naturell als der Lewinskys; die Sprache der feinen, blassen alten Hände lebhafter, der Ausdruck von Stimme und Gebärde impulsiver. Der Fingerzeig für seine Zurechtlegung des Charakters mochten Dajas Worte gewesen sein: „So weise als gut". Die Altersreife seines Nathan war weit mehr eine Abklärung der Seele als Klarheit der Vernunft; der Hauptertrag seiner Lebenserfahrung mehr die Milde und Duldung als die

Schärfe der Einsicht. Seine Weisheit war, wenn man so sagen darf, weniger Verstandes- als Gemütsache.

Ein nachdenklicher, spezifisch jüdischer Humor brach auch an Stellen durch, bei denen Lewinsky ernst blieb (I 1: „Dann hätt' ich keines Hauses mehr bedurft" — lächelnd, als ein ad absurdum führen der Daja. Oder I 1: „Muß Derwisch?"). Sein warmes Herz sprach laut und vernehmlich, mitunter vorlaut. Man merkte, wie eine innere Sympathie ihn schon bei der ersten Begegnung zum Tempelherrn hinzog. Mit spontaner Wärme sagte er: „Ich möcht' ihn küssen gleich" — und fügte nach einer Pause der Selbstkontrolle hinzu: „— den Flecken". Man fühlte, daß er den Wunsch zurückdrängte, den Tempelherrn selbst zu umarmen, während Lewinsky den Zipfel des Mantels lange stumm betrachtete und dann die Worte leise in verhaltener Rührung zu sich selbst sprach. Diese Verschiedenheit war für die Auffassung beider Künstler charakteristisch.

Sonnenthals Nathan hatte etwas Zutunliches, Offenes. Er setzte ein unbedingtes Vertrauen in den Tempelherrn, dessen leidenschaftlicher Selbstverrat (V 5) in Nathan tiefe Enttäuschung auslöste. Seine hohe, edle Erscheinung drückte in Gewändern von feinem orientalischem Gewebe das Behagen am Wohlstand aus und wirkte stilvoll verallgemeinernd auf den Eindruck des Kopfes von ausgesprochen semitischem Typus zurück. Diesen Ausgleich schien Sonnenthal durchweg im Auge zu behalten. Ein Hang zum Idealisieren und Verallgemeinern vertrug sich mit der liebevollen Ausführung charakteristischer Einzelzüge, z. B. dem Herausarbeiten der gehäuften Fragen zu einer, selbstredend in den Grenzen der Kunst und des Geschmackes bleibenden, national gefärbten Sprechweise. Das „Hhm! hm!" am Eingang des Monologs (III. Akt) war ein verfeinertes „Weh geschrien!" Vor den Sultan gestellt und über dessen Wollen in peinlicher Ungewißheit, schienen seine Hände zu fragen: wozu? Er war ganz sicher, daß Saladin Geld verlangen würde und stutzte betroffen, als er sich getäuscht sah. Sein „Sultan, ich bin ein Jud!" klang bestürzt und vorwurfsvoll, etwa wie: Was soll das? Was willst du mir?" Mit der lebhaften Gestikulation des Orientalen griff bei: „Das war's!" der Finger an die Stirn. Er hielt mit offenem Munde inne, wie gebannt von dem plötzlich auftauchenden Gedanken, der ihn, festgehalten, mit Siegeszuversicht erfüllte („Möcht' auch die ganze Welt uns hören!" — laut, triumphierend).

Selbst die Mängel der Sonnenthalschen Sprachtechnik, ihre Zähflüssigkeit und der stoßweise Akzent, dienten der behäbig abwägenden

Sprache dieses alten jüdischen Dialektikers zur Charakteristik, während der unnachahmliche Herzenston, jener Kronjuwel im Schatzkästlein Sonnenthalscher Kunst, ihrer Schwerfälligkeit Schwingen zu leihen schien und die ganze Gestalt in eine Art Verklärung tauchte. Der weich und edel empfindende Mensch war es vor allem, der uns in diesem Nathan in überzeugender Wahrhaftigkeit und fesselnder Liebenswürdigkeit entgegentrat. In seinem Innern schien ein unerschöpflicher Born lautersten Nächstenliebe zu sprudeln (I 1: „Allein ein Mensch —"). Wo ihm die Pflicht des Wohlwollens gegen die Mitgeschöpfe verletzt schien, konnte er aufbrausen (I 1: „Nicht, Daja, nicht? Da sieh nun, was es schad't").

Bei Sonnenthals Begabung, die in so ungleich höherem Grade eine schauspielerische als eine rednerische war, lag es in der Natur der Sache, daß sein Nathan den Höhepunkt nicht im dritten Akt erreichte, sondern im vierten bei der Erzählung vom Tode der Seinen. In der Parabel folgte er im ganzen dem Muster Lewinskys, steigerte aber im mittleren Absatz die Spontaneität der Diskussion bis zur Natürlichkeit und Lebhaftigkeit des Gesprächstones. Im dritten Absatz zog er die sonoren Register seiner warmen, tiefen Stimme auf und ließ eine feierliche und schwungvolle, von gläubiger Inbrunst getragene Begeisterung in großzügigem, edlem Pathos ausklingen, das dem freien Anstand seines ganzen Wesens durchaus entsprach.

Dem Schmerze der Erinnerung (IV 7), dem Lewinskys über dem Leben stehender, über sich selbst hinausgewachsener Nathan in keuscher Zurückhaltung sozusagen nur innerlich geweinte Tränen gestattete, gönnte Sonnenthal seinen natürlichen Ausbruch, und fand für ihn schmelzende Töne der Rührung. Seine leise, von Schluchzen unterbrochene Erzählung, nach der er, in der Erinnerung noch vom Leid übermannt, auf einen Sitz sank, überwältigte auch den Zuschauer.

Der Schluß stand im Zeichen heiterer, gemütlicher Güte, mit einem Anfluge von verschmitzter Freude über die eingefädelte Überraschung, deren schönes Gelingen ihn mit kindlichem Glück erfüllte (V 8: „Seid Ihr!" — jubelnd).

So spielte Sonnenthal recht eigentlich jenes abgeklärte Alter, das nur den Honig der durchlebten Jahre eingesogen und alle Bitternis zurückgelassen hat, das Alter, dem eine lange Lebensfrist nur an edler Reife zugelegt und an Frische und Wärme nichts genommen hat. Die Weihe des Patriarchen lag auf ihm.

Wollte man kurz zusammenfassen, was beide Darsteller für die Rolle getan, so würde sich etwa folgendes ergeben: Lewinsky, als der größere Charakteristiker, hat, auf der Spur des Dichters bemüht, den ihrem innersten Gehalt entsprechenden Umriß der Gestalt wohl für immer festgelegt. Sonnenthal, als der größere Koloriſt, hat ihr die warmen, farbenfreudigen Lichter aufgesetzt, mit denen die Kunst uns Leben vortäuscht. Laßt uns heute nicht darüber rechten, welchem die Palme gebühre. Sie haben beide ihren Mann gestellt.

Friedrich Mitterwurzer: Hjalmar Ekdal

Wenn Mitterwurzer wirklich, wie erzählt wird[1]), kein Freund der modernen Richtung in der Literatur war und „Die Stützen der Gesellschaft" für die äußerste Grenze erklärt hat, bis zu der er ihr folgen könne, so bildet er einen interessanten Beleg dafür, wie wenig die Leistung des Künstlers von seinen Absichten und Ansichten abhängt. Denn tatsächlich ist dieses ihm unsympathische Gebiet für sein Talent das fruchtbarste gewesen und auf ihm seine Eigenart am glänzendsten zur Geltung gekommen. Ein genialer Impressionist, ein Meister im Skizzenhaften, voll wunderbarer und wunderlicher Ideen, von einem überschwänglichen Reichtum an feinen, mitunter bizarren, ja spitzfindigen Einfällen, war Mitterwurzer der prädestinierte Darsteller des Hjalmar Ekdal („Die Wildente"), „Ibsens reichhaltigster Gestalt", wie Schlenther sie nennt, „in seiner allumfassenden Allzumenschlichkeit ebenso reichhaltig wie Hamlet in seiner allumfassenden Menschlichkeit und für die Durchschnittsmenschen ebenso typisch wie Hamlet für das, was Ibsen später den ‚Adelsmenschen' nennt".[2])

Ein guter Hjalmar setzt im Schauspieler fast ebensoviel voraus wie ein guter Hamlet. Mitterwurzer kam diesen Anforderungen nicht nur aufs glücklichste ausgerüstet entgegen, er besaß für die Rolle jenen Grad der Eignung, wo selbst Mängel zu Vorzügen werden. Schon in der äußeren Erscheinung. Ohne seine stattliche biegsame Gestalt und seinen durchgeistigten Kopf zu verleugnen, haftete ihm als Hjalmar dennoch etwas ausgesprochen Unmännliches an. Die Neigung, das Haupt ein wenig zwischen die Schultern zu ziehen, gab ihm etwas Unfreies, Ungerades, der kurze rasche Schritt, etwas Fahriges, Hastiges. Das bartlose, lebhaft gefärbte Gesicht mit dem künstlich gewellten, blonden Haar und dem aufgedrehten Schnurrbart forderte zum Vergleich mit einem lackierten Perückenkopf heraus.[3])

---

[1]) Zitiert von Eugen Guglia, Friedrich Mitterwurzer, S. 8.
[2]) Werke, Bd. 7, S. XXXIX.
[3]) Vgl. Guglia, 113.

Trotzdem war er im ganzen der gut gewachsene, schöne Mann, wie er Durchschnittsfrauen gefällt. Die feinen Lippen konnten voll Schalkheit oder voll Behagen liebenswürdig lächeln. Das sprechende große Auge, das weniger durch ruhiges Feuer wirkte als durch plötzliche zuckende Blitze, hatte einen verschleierten, starren Blick, der, in der Ruhe kühl und ausdruckslos, mitunter durch ein unstet flackerndes Licht erhellt wurde. Alle Strammheit fehlte.

Seine Stimme verfügte über grelle, schneidende Töne, die den vollen, aber etwas blechernen Timbre der Mittellage belebten und für den Ausdruck momentaner Erregtheit besonders wirksam waren. Rasche Sprünge aus einem Register ins andre, das Dehnen, vibrierende Herauspressen oder ruckweise Hervorstoßen einzelner Worte, während die übrigen Satzteile in silbenstechender Zungenfertigkeit beiseitegeschoben wurden, machte den Eindruck des plötzlichen Affektes, des spontanen Einfalls und gab seinem ganzen Wesen etwas Unausgeglichenes, Brüchiges. Dialektische Schärfe, die Überlegenheit, welche eine souveräne Beherrschung der Technik verleiht, und ein außerordentlicher Reichtum an Nuancen verhalfen Mitterwurzer zu lebensechter Naturwahrheit.

Mit dem nervösen Spiel der Hände, die er häufig in einer undefinierbar ausdrucksreichen Pose neurasthenischer Nachlässigkeit in die Hosentaschen steckte, vollendete er den Typus des leicht erregbaren Temperamentes, das unter einer elektrischen Spannung steht, und führte seine Charakteristik durch ohne Verzerrung ins Zappelige, Hysterische. In jähen Stimmungssprüngen bis zur unkontrollierten Gereiztheit standen ihm alle Töne des Nervenspiels zu Gebote. Er besaß in hohem Grade die Fähigkeit, eine durch kaum bestimmbare Imponderabilien erregte Sensitivität auch durch kaum merkliche, kaum faßbare Züge zu verkörpern. Er bemeisterte die Kunst, Unausgesprochenes vernehmlich zu machen, die Kunst des Andeutens und Ahnenlassens, auf die sich nur der seelenkundige Schauspieler versteht.

Mitterwurzer war sich bewußt, „die verschwommenen, weichen, zerfließenden Farben der Psychose auf der Palette zu haben",[1]) eben die rechten Farben für jene halben Charaktere, die Laube ihm ausschließlich zuerkennen wollte.[2]) In diesen verschwommenen Farben verstand er gleichwohl den schärfsten Umriß zu ziehen. Es war, als verhülfe er gerade vermöge seiner eigenen stark ausgeprägten Persönlichkeit den Charakterlosen, den Unpersönlichen zu kräftigem Gepräge.

[1]) Guglia, S. 8.

[2]) Minor, „Friedrich Mitterwurzer", Biographische Blätter Bd. II.

Und alles das spielte sich unter Vermeidung des Übertriebenen in diskreter, selbstverständlicher Einfachheit ab, die die Kompliziertheit des Vorganges verhüllte. Der Charakter schien sich in natürlicher Notwendigkeit vor uns auszuleben. Das Kunstwerk wirkte als Ganzes und haftete nur als solches in der Erinnerung. „Indem der Darsteller jeder einzelnen Wirkung aus dem Wege ging," sagt Speidel, „war das Ganze wirksam, das auf jede Einzelheit sein Leben ausströmte."[1])

Der Totaleindruck seines Hjalmar war der einer haltlosen Halbnatur ohne Rückgrat, eines im höchsten Grade problematischen Geschöpfes, dessen Zwiespältigkeit in seinen latenten Möglichkeiten und seinem tatsächlichen Sein lag. Dieser Hjalmar war zu etwas unendlich Besserem geboren als zu dem armseligen Wicht, den er aus sich gemacht hatte. Unter der Asche seines spießbürgerlichen Lumpentums glimmte noch ein Funke des genialen Kerls, der er hätte werden können. Dieses niemals verwirklichte edlere Ich bildete den unbewußten Untergrund seines Innenlebens.

In aller Verkommenheit blieb ihm eine gewisse liebenswürdige Anmut eigen. Darum konnte er zwar banal werden, aber nicht langweilig, zwar seicht, aber nicht frivol, grotesk, aber nicht lächerlich, tadelnswert, aber nicht abstoßend. Darum bemitleidete man den armen Teufel, der den bedeutenden Mann spielte, darum begriff man, daß Frau und Kind, denen er sozusagen dieses Idealbild seiner selbst suggeriert hat, an ihn glauben (III, S. 277, Gina: „Ekdal ist nicht einer von den gewöhnlichen Photographen", oder: „Und dann ist es doch auch nichts für einen Mann wie Ekdal, von Kräti und Präti Portraits zu machen"). Man verstand, warum auch Gregers immer noch den vielversprechenden Jugendkameraden in Hjalmar sieht (IV, S. 303: „Ein gewöhnlicher Mann nicht. Aber ein Mann wie du!"). Seine Umgangsformen verleugneten den wohlerzogenen Sprößling eines begüterten Hauses nicht. Er trug seine Kleider mit gutem Anstand, gleichviel, ob ihm auch der geliehene Frack nicht tadellos auf den Schultern saß. In der Gesellschaft bei Werles (I. Akt), obgleich gedrückt, unsicher und verlegen durch das Bewußtsein seiner sozialen Degradierung, bewegte er sich doch wie jemand, der einmal andre Tage gesehen hat. Das flotte Leben von einst war nicht völlig in ihm ausgelöscht. Keine Tölpelei konnte ihm widerfahren.

War er auch fett und zahm geworden, man spürte doch noch

---

[1]) „Schauspieler" S. 171.

etwas von seiner Wildvogelnatur. Dieses schöne Urbild seiner selbst war freilich nie verwirklicht worden; es schien, als hätte sich der Schöpfer im Material vergriffen und es allzu lehmig genommen. Es war nun unrettbar verschüttet. Allein im Wust darauf gehäufter Menschlichkeiten blieb noch seine Spur.

Zwei maßgebende Momente traten deutlich in seinem Wesen hervor, ein kindlich naives Temperament und eine Art Künstlernaturell.

Es war etwas innerlich Unfertiges, Jungenhaftes in Mitterwurzers Hjalmar. Er stellte einen Menschen dar, der alt, aber niemals reif wird. Wie ein hilfloses Kind ließ er Frau und Tochter für sich sorgen; ausnützen war fast ein zu hartes Wort dafür. Wie ein Kind ließ er sich von ihnen hätscheln und gängeln und durch Butterbrote und Bier bestimmen. Der animalische Zug seiner immer regen Eßlust rief nicht Geringschätzung, sondern ein lächelndes Mitleid mit der schwachen menschlichen Natur hervor. Wie ein Kind ließ er seinen Blick durch eine naheliegende Bagatelle von großen und ernsten Perspektiven ablenken, und der Mangel eines Hutes machte es ihm plausibel, daß er seine Abreise aufgeben müsse (V, S. 533). Sein Wichtigtun, seine Arglosigkeit und vertrauensselige Harmlosigkeit hatten etwas kindisch Kurzsichtiges. Vor der rüstigen Gina hatte er Respekt. Vorsichtig, befangen wie ein Kind, das ein Vergnügen sucht, dessen Gewährung ihm nicht ganz zweifellos scheint, rückte er mit seiner Einladung der Freunde zum Mittagessen heraus (III, S. 268). Der Spieltrieb war in ihm noch stärker als selbst in dem kindischen Vater und dem Kinde Hedwig. Dem Interesse des Alten am Bodenraum, jenem kläglich verzerrten Schattenbilde des ehemaligen Bedürfnisses nach frischer Luft, stand auch Hjalmar widerstandslos gegenüber. Ja, er verlor die Unterscheidung zwischen Spielerei und Arbeit. (III, S. 288: „Es ist wirklich recht amüsant, so etwas zu haben, womit man sich zu schaffen macht und das man wieder in Ordnung bringt, wenn's kaput gegangen ist" — in ernstem, überzeugtem Tone.) Wenn die Zeit nur hingebracht wurde, gleichviel, ob ausgenutzt oder vergeudet. Hier saß ein moralischer Defekt, aber das Kind verdeckte den Tagedieb.

Überhaupt schien Hjalmar in seinem kindlichen Mangel an Lebensernst und Lebenserfahrung eines Wertmaßes für die Wirklichkeit zu entbehren. Wie er nicht aus Täpperei, nicht aus Gemeinheit, sondern aus kindlicher Gedankenlosigkeit in Unkenntnis der Grundbedingungen seiner Existenz dahingelebt hatte, so glaubte er nun durch Ginas Geständnis den tief einschneidenden Konflikt seiner Ehe überwunden und seine Ehrenschuld gegen Werle abgetragen zu haben, wenn er nur

von ihr sprach (IV, S. 302: „Na, für's Erste wären wir die Sache wenigstens los" — mit dem Aufatmen der Befreiung, und S. 310: „So, Gregers, nun bin ich diesen drückenden Schuldposten los" — mit freudeglänzenden Augen). Kindlich oberflächlich war vor allem dieses Hinweghuschen über fatale Eindrücke. Die in gereizter Nervosität vorgebrachten Worte: „Ich bin nicht dazu veranlagt, unglücklich zu sein" (V, S. 335) bildeten einen Schlüssel zu Mitterwurzers Auffassung der Gestalt. Er war für Unangenehmes einfach nicht zu haben. Er trachtete um jeden Preis, davon loszukommen, und so brachte er es allmählich zu jenem Optimismus, der nichts Schlechtes mehr sieht, weil er es eben nicht sehen will. „Nun kommt sie bald zu sich!" rief er an Hedwigs Leiche, wie in ängstlicher Hast, sich sehenden Auges zu betrügen.

Das alles gehörte mit zu dem Künstlernaturell, das Mitterwurzers Hjalmar zugrunde lag und dem nichts fehlte als die künstlerische Betätigung. Dadurch waren alle seine charakteristischen Eigenheiten aus der Art geschlagen. Schon die äußere Künstlererscheinung war in gekünstelte Geckerei ausgeartet, der genialische Schwung in verlogene Phrase, das Bedürfnis nach geistiger Muße in Faulenzerei, das Streben nach Erfolg in windige Gefallsucht. So taugte er, statt als Künstler der Menschheit die Leuchte vorzutragen, höchstens zum Ideal eines unmündigen Kindes, dessen Phantasie alle seine Mängel mit ebenso vielen Herrlichkeiten übergoldete. Er war zur Parodie des Künstlers geworden und seine Tragödie der Bankerott eines produktiven Geistes, der in gänglicher Erschlaffnng die Möglichkeit des Schaffens verloren hatte.

Eine gewisse allgemeine Begabung, die sich nicht spezialisiert hat und infolgedessen verbummelt ist, wurde bei Mitterwurzer zu einer nicht zu übersehenden Potenz in Hjalmars Wesen. Im Stück wird keine besondere Veranlagung ausdrücklich erwähnt, es wäre denn sein deklamatorisches Talent, das er vernachlässigt hat. Vielleicht hätte Hjalmar ein vortrefflicher Schauspieler werden können. Nun ist er im Leben ein trübseliger, eitler Komödiant geworden, der sich und andern eine Rolle vorspielt, sich in unwahren Posen gefällt und andrer Leute Gedanken und Empfindungen nachspricht. Das Merkwürdige, das Packende und Ergreifende seiner Tragikomödie aber war, daß in irgendeinem dunkeln Winkel seines Innern noch das Bewußtsein jenes nie verwirklichten Talentes schlummerte und für Hjalmars Selbsteinschätzung den Maßstab hergab. Seine Eitelkeit war nicht ausschließlich die Selbstüberhebung eines aufgeblasenen Narren. Sie hatte einen tieferen, liebens-

würdigeren, interessanteren Hintergrund. Wenn Hjalmar gegen den alten Schulfreund Gregers beim ersten Wiedersehen alle nur erdenkbaren Möglichkeiten hervorsuchte, sich in ein günstiges Licht zu setzen (I, S. 226: „Der tägliche Umgang mit mir" —), so wirkte diese Eitelkeit nicht schlechtweg lächerlich, sondern das mühsame Aufstöbern sehr zweifelhafter Vorzüge berührte als der fadenscheinige Überrest jenes einst durch schöne Lebenshoffnungen berechtigten Glaubens an sich selbst, der Hjalmars wohl zu keiner Zeit starken Verstand nunmehr ganz umnebelt hatte.

Zustimmung und Anerkennung bedeuteten seiner weichen, sensitiven Natur Lebensluft. Darum log er sich den Beifall vor, den er nicht die Kraft hatte, zu verdienen und ließ sich von Ginas und Hedwigs Bewunderungslust willig einlullen. Verblaßte Spuren seines einstigen Ehrgeizes schimmerten noch durch sein verlegenes Ablehnen von Gregers Besuch (I, S. 232: „Nicht in meine Wohnung. Bei mir ist es trist, Gregers" —) und vor allem durch die Wichtigkeit, die er sich in der Pose des bedeutenden Erfinders beimaß. Auch hier gab die Naivität, mit der er das Erfinden als willkürliche Beschäftigung hinstellte, einen wesentlichen Einschlag.

Durch und durch Stimmungsmensch, leicht unwirsch und auffahrend, gereizt und verdrießlich, war er seinen Launen gegenüber wehrlos und gewöhnt, sie unbedingt respektiert zu sehen (III, S. 284: „In meinem Hause spricht man niemals von unangenehmen Sachen"). Jede Frage, die die Kreise seiner schönfärberischen Hingespinste störte, lehnte er einfach ab (III, S. 283: „Herrgott, nach solchen Einzelheiten wie der Zeit darfst du mich nicht fragen!" — sehr aufgeregt auf Gregers Frage, wann ungefähr er mit seiner Erfindung fertig zu sein denke).

Selbst an leichtere Versehen wollte er nicht weiter erinnert werden (II, S. 250: „Du hörst doch, das andere hab' ich vergessen" — in nervöser Ungeduld).

Mit der Elastizität des leichtlebigen, oberflächlichen Temperamentes sprang er von einem Extrem ins andere. Rasch gerührt, kaute er unter Tränen wie ein Kind, und es wirkte symbolisch, wenn er, eine tiefe Ergriffenheit in Musik ausströmend, gefühlvoll auf der Flöte einen — Tanz blies (II, S. 253). Jede Stimmung verpuffte sofort. Seine Erregung war immer nur Strohfeuer, dennoch war er nichts weniger als ein Heuchler. Im Augenblick fühlte er die Empfindung, die er vorgab, fühlte sie echt und tief, ja überschwänglich (z. B. seine Reue, daß er Hedwig nichts mitgebracht [II, S. 252]); er glaubte ehrlich an sie. Er versetzte sich in eine Art Selbsthypnose. Und nicht anders

als ein Kind mitunter mutwillig die Illusion seines Spiels zerreißt, tat es Hjalmar gelegentlich mit seinen Lebensillusionen. Plötzlich nahm er die Maske ab und zeigte kindlich naiv sein wirkliches Gesicht. Er fiel (I, S. 229) aus der Rolle seiner gesellschaftlichen Routine mit der neugierig interessierten Frage: „Gibt es Unterschiede zwischen den Jahrgängen des Tokayer?", und er durchbrach (V, S. 336) impulsiv das sorgsam überwachte Gewebe seiner Lebenslüge mit dem drollig unmutigen Ausruf: „Ja, du lieber Gott, was in aller Welt soll ich denn erfinden?" — eine Stelle, deren satirischer Humor bei Mitterwurzer nie verloren ging.

Sein Hjalmar war ein Phantasiemensch — phantasielose Menschen bedürfen keiner Lebenslüge. Nur war seine Phantasie zu ihrem eigenen Zerrbilde, zur Einbildung herabgesunken. Er fühlte die Leerheit seines Lebens darum nicht, weil er es ganz mit Schimären ausfüllte. Die Selbsttäuschung gab seinen Lügen einen Untergrund von Ehrlichkeit. Er war zum großen Teil selbst der Gefoppte. Kam er gedrückt von Werles Gesellschaft heim, (II. Akt), so log er sich anfangs auf die Fragen der Seinen scheu und unsicher aus. Allmählich fand er Gefallen an der Rolle, die er in der Einbildung der gläubigen Frauen unter den Leuten gespielt hatte. Sie entsprach ja dem dunkeln, im Keim erstickten bessern Ich seines Unterbewußtseins. Er wurde immer freier, immer großzügiger in seinen Erfindungen. Endlich log er mit Genuß und Überzeugung. Oder vielmehr, er hatte sich so in die Lüge hineingeredet, daß er sie für sich zur Wahrheit machte. Er war nun wirklich der brillante forsche Schwerenöter, für den er sich ausgab. Ebenso verhielt es sich mit seinen Tiraden über die Ideale Forderung (IV, S. 297). Der Zuschauer ergötzte sich an Hjalmars geistigem Langfingertum, das ihm selbst und seiner Umgebung nicht zum Bewußtsein kam. Die Kunst des Schauspielers lag in der Verquickung einer die Situation überblickenden Ironie mit der maßvollen Wiedergabe einer Routine, welche Natur vortäuscht.

Für mehr als Phrasen reichte jedoch dieser innere Stimulus der Phantasie in Hjalmar nicht aus. Das konventionelle Ehrgefühl, das Gregers in ihm entfachte, brachte nichts hervor als einen theatralischen Ausruf („Und das ist die Mutter meines Kindes!" — mit in die Luft geworfenen Armen IV, S. 300). Zwar nahm er einen Anlauf und zerriß in einer Aufwallung von edlem, ernstem Feuer den Schenkungsbrief, aber gleichsam zur Besinnung kommend, kehrte er wieder zu seinem normalen Ich zurück. Der Eifer flaute ab und er machte die Tat ungeschehen.

Sich mit seiner Umgebung in Übereinstimmung zu befinden, war für seine kampfunfähige Natur eine Daseinsbedingung. Er paßte sich in einer Art moralischen Mimikris den eben bei ihm Weilenden an. Zu einer eigenen Ansicht fehlte ihm der Mut, zum Widerspruch war er zu bequem. Den Vater, dessen Schwächen er zu gut verstand, um nicht Nachsicht mit ihm zu haben, verleugnete er bei Werles aus momentaner Feigheit, nicht aus Überzeugung. Gina, die er in Wirklichkeit gar nicht übel fand, hofmeisterte er aus Eitelkeit vor Gregers (IV, S. 307).

Er war ein fanatischer Anhänger der Bequemlichkeit. Das Bequemere war für ihn immer das Ausschlaggebende. Die warme Temperatur, die ihm daheim nach Wunsch geboten wurde, hatte ihn vollends verweichlicht und jenen naiven Egoismus in ihm großgezogen, der selbst bei der Sorge um den andern immer nur sich selbst im Auge hat (III, S. 255, bei der Erwähnung von Hedwigs drohender Erblindung: „O, das ist namenlos hart für mich, Gregers!"). Von Natur aus nicht ganz gewissenlos — er empfindet als unbewußte Gewissensbisse die Vorwürfe, die ihm Frau und Kind in ihrer Nachsicht niemals machen —, lehnte er gleichwohl jede Verantwortung ab und wälzte sie auf andere, auf Hedwig, auf Relling (V, S. 330), auf Gott (S. 341: „Warum hast du mir das getan!").

Seine angeborene Trägheit hatte sich zu jener Arbeitsscheu gesteigert, der jede Ausdauer, jede Spannkraft abhanden gekommen ist und die die bloße Erwähnung einer Tätigkeit schon nervös macht.

So ergaben mannigfaltige, fein motivierte Züge einen moralischen Mangel, bei dem das augenfällige Versagen des Gemütes am meisten auffiel. Es lief neben Hjalmars ausgeprägtem Hang fürs Gemütliche desto krasser einher. Aus dem Mangel an Gemüt folgte konsequent derjenige des Humors. Etwaige humoristische Wirkungen löste Mitterwurzer als scheinbar unfreiwillige aus auf Hjalmars Kosten.

Er wurde weder sentimental noch pathetisch, obzwar der Totaleindruck des Stückes damals (1897) im Burgtheater mehr auf das rein Tragische hin herausgearbeitet war. Ginas so lebensechte „Lassen Sie die Pickstole sitzen" und Hjalmars „Sie soll sie mithaben" waren gestrichen, offenbar in der Angst, die so lebensechte Verquickung des Burlesken mit dem Schrecklichen könnte den letzten tragischen Schlußeindruck gefährden.

Hjalmar hatte Hedwig geliebt. Sein inniges „Sie ist auf der Welt unsre höchste Freude" (II, S. 254) drückte seine echte Empfindung

aus und sein Fortstoßen des Kindes nach der Enthüllung des Geheimnisses seiner Geburt war Pose. Er zitterte vor Erregung, als er Gina das Geständnis abzwang, er sagte weinend: „Gregers, ich habe kein Kind mehr!“ (V, S. 316). Sein Schmerz an Hedwigs Leiche war nicht gespielt. Er schluchzte auf und ballte die bebenden Hände. Mochte Relling mit seiner Prophezeiung für die Zukunft recht behalten, im Augenblick stand er unter einem erschütternden Erlebnis.

So legte Mitterwurzer mit der analytischen Schärfe seiner feinen Individualisierungskunst die innere Entwicklung dieser für uns Menschen der Gegenwart so bedeutsamen Gestalt bloß. Und gleichzeitig raffte er die Fülle ihrer komplizierten Affekte zusammen zum Typus der Dekadenz, die sich des Höchsten vermißt und selbst das Kleine nicht vermag, zum Typus jener inferioren zähen Rasse, die weder an der Lüge noch an der Wahrheit zugrunde geht.

Josef Kainz: Torquato Tasso.[1]

Von dem lichterfüllten Horizonte des mit blühenden Glyzinen und Magnolien eingefaßten Aussichtsrondeaus im Parke von Belriguardo hebt Kainz-Tassos hagere Jünglingsgestalt in dem knapp anliegenden schwarzen Seidenwamse und dem in edeln Falten herabfließenden Mantel von zweifarbig schillerndem Grau sich ab wie ein Schattenriß. Die puritanisch nüchterne Gewandung; das von kurz geschorenem braunem Kraushaar umrahmte gebräunte Oval des Gesichts, in dem nur ein paar mächtige glutvolle Augen den Dichter verraten; die Stellung mit dem Rücken zum Publikum, in der er seine erste Szene spielt und in die er gern zurückkehrt — alles das gibt seiner Erscheinung von vornherein etwas stolz Unbekümmertes und scheu Weltfremdes, in sich Verlorenes. Sein ganzes Wesen atmet tiefen Ernst. In starker innerer Erregung überreicht er sein Werk, gehoben durch die Bedeutung des feierlichen Augenblickes. Die rasche, von energischen Akzenten gegliederte Rede hat einen musikalischen Reiz. Einzelne langgezogene Worte wirken wie Fermaten („Sein hohes, un—er—reich—bar hohes Wesen" —).

Die würdevoll ergebene Zurückhaltung geht bald in begeisterte Überschwänglichkeit über. Sein Gefühlserguß wird zum Hymnus. Die Grundnote, auf die Kainz seinen Tasso stimmt, ist eine Intensität des Empfindens, die die Mitteltöne ausschließt. Man fühlt sich von vornherein einer Ausnahmenatur von unbedingter Originalität, einer gewaltigen Persönlichkeit gegenüber.

Den Kranz hält er anfangs nicht für sich bestimmt. In wachsendem Affekt mit tastenden Fingern fühlt er die Blätter auf seinem Haupt, in Seelenangst fleht er: „Nehmt ihn hinweg!" und sinkt („— Verzeiht! es ist zu viel! —") auf eine Bank. Als er sich wiederfindet, hat die Dichterweihe die Sehergabe in ihm geweckt. Den feucht verklärten Blick ins Weite verloren, spricht er mit leiser, wie durch Sordinen gedämpfter Stimme — zu sich selbst — die Vision. Allmählich schwillt

[1]) Erschienen im Goethe-Jahrbuch 1909 (Bd. 30).

der Ton, bis die Sehnsucht in einem Fortissimo dahinbraust. In dieser erhöhten Stimmung streckt er Antonio zuversichtlich und erwartungsvoll die Rechte entgegen — die nach Antonios Abweisung noch reglos ausgestreckt bleibt, als fände Tasso sich nicht sogleich darein. An die Herme des Virgil gelehnt, folgt er dem Gespräch. Die verletzenden Worte des Antonio werfen eine Wolke von Spott und Unwillen auf seine beweglichen Züge.

Im zweiten Akt plaudert Tasso heiter und lebhaft. Er wird wärmer, feuriger. Plötzlich („O, laß mich einen Vorhang" —) bricht er ab, als fürchtete er, sich hinreißen zu lassen. Mit geschlossenen Lidern scheint er das unauslöschliche Bild von Leonorens erstem Anblick in seiner Seele zu schauen. Die Stimme klingt, als tönte sie nach innen. Die Hände falten sich auf der Brust. Ein langer, leuchtender Blick dringt tief in Leonorens Augen. Über sie gebeugt, spricht er in verhaltener Glut, langsam, leise, jedes Wort bedeutungsvoll wie von überströmenden Gefühlen vollgesogen, das Gleichnis von der Perle — eine unwillkürliche Liebeserklärung.

Von Satz zu Satz ändert sich seine Stimmung. Jedes leiseste Antippen versetzt seine Nerven in schwingende Bewegung. Die Worte: „Er ist mein Fürst!" klingen hart und entschieden, als fiele eine Tür ins Schloß. Gangbare Zitate, abgegriffene Stellen werden mit höchster und geschmackvollster Kunst im Tone spontaner, zwangloser Selbstverständlichkeit vorgebracht. Von reizbarster Sensitivität, wie seine Rede, ist sein Zuhören. Seine Augen lesen die Worte von Leonorens Lippen, und ihr Reflex malt sich auf seinem Antlitz und in dem lebendigen Spiele der nervösen Hand. „Bis in die Fingerspitzen charakterisiert", ist hier keine bloße Phrase. Mit halb unterdrückten Lauten wonnevoller Zustimmung begleitet er ihre Schilderung des Goldenen Zeitalters. Kaum hält er sich, daß sein Jubelruf ihr nicht in die Rede fällt. Auf die Freudigkeit folgt ein jähes in sich Zusammensinken. Und immer fühlt man, daß noch unendlich mehr in diesem an Empfindungen unerschöpflichen Innern zurückbleibt. Leonorens Entgegenkommen raubt ihm die Fassung. Er taumelt, nähert sich ihr leidenschaftlich und will sie unterbrechen. Aber ihr Wink genügt, ihn zu sich selbst zu bringen. Tief geneigt, läßt er sie an sich vorbeischreiten. Einen Augenblick verharrt er in dieser Stellung. Dann schnellt er wie aus einem Traum empor. Die Hand fährt über die Augen und greift an die Säulen, um sich von der Wirklichkeit zu überzeugen. Im Triumph schreitet er nach vorn mit ausgebreiteten Armen. Er ist über

alles Irdische gehoben. Sein Glück braust in kraftvollen Akkorden dahin in elementarer Gewalt, in wildem Schwunge. Die Leidenschaft schwillt bis zur Verzückung, bis zum Taumel. In dieser Ekstase begrüßt er Antonio. „Sei mir willkommen!" ist der eigentliche Gipfel des Monologes. Ein Gott hat sein Flehen erhört; mit dem ganzen Enthusiasmus der Stunde geht er an die edelste der Taten. Aber bald wird sein Ungestüm zur Ungeduld, zum Ärger, Eigensinn, Ingrimm. Wie ein gereizter Tiger fährt er auf: „Du!" — —. Die geballte Rechte hebt sich, man zweifelt, ob zum Schutze des bespöttelten Kranzes oder um dem Gegner ins Gesicht zu schlagen. Aber noch besinnt sich Tasso auf sich selbst, und mit bitterster Geringschätzung führt er den Satz zu Ende: „— brauchst nicht deutlicher zu sein". Gleich darauf übermannt ihn die Wut. Die Stimme geht bis an die äußersten Grenzen ihrer Kraft und nimmt in der Höhe einen eigentümlich schrillen Klang jugendlicher Leidenschaftlichkeit an.

Noch vor dem Herzoge entfährt ihm bei Antonios Hohn ein unterdrückter Aufschrei: „Da!" und seine Handbewegung sagt deutlich: Nun siehst du's wohl, so ist er, so hat er mich gereizt! Alfonsos Urteil trifft ihn wie ein Schicksalsschlag aus heiterem Himmel. Mit offenem Munde und bebenden Lippen starrt er ihn an. Die geballten Fäuste pressen sich aneinander in konvulsivischer Aufregung. Die gespielte Resignation streift ans Ironische. Bei dem Worte: „Denken" greift er sich ans Haupt, erinnert sich des Kranzes und wird von Rührung übermannt. Tränen ersticken seinen Versuch zu lachen. Bei den Schlußworten schlägt die erkünstelte Demut in königlichen Trotz um. Hoch aufgerichtet, mehr Richter als Gerichteter, verläßt er den Saal.

„Wo schwärmt der Knabe hin?" Die Jugendlichkeit des gährenden Genius ist der Schlüssel zu dieser reizbaren Poetenseele, die nunmehr durch allzu heftig einstürmende Eindrücke überreizt ist. So finden wir Tasso im vierten Akt in seiner Dichterklause, bleich, verstört, gealtert, matten Blickes, voll Wonne des Wehs in seinen Leiden wühlend, aber sie zugleich mit seiner dialektischen Schärfe zergliedernd, die alle schwärmerische Sentimentalität ausschließt. Herbheit ist ein Grundzug dieses Tasso.

Bei Leonorens Eintritt verwirrt ihn seine ungeordnete Kleidung. Er schlägt den Mantel um. Mißtrauisch wittert er hinter ihrem Besuch eine feindliche Absicht. Mit jedem Satze wird er nervöser, ruheloser und läßt seiner Verstimmung die Zügel schießen; anfangs mit der eigensinnigen Rechthaberei und einer ans Humoristische streifenden eiteln

Eifersucht des Knaben — („Mich fragt er nie") — bis Leonorens Rat, sich zu entfernen, ihn trifft wie ein Skorpionenstich. Sein Innerstes kocht über in schmerzlicher Entrüstung. In sarkastischer Übertreibung spielt er den Bereitwilligen; der lauernde, stechende Blick, das Zucken des Hasses um seine Mundwinkel, das hastige Auf- und Niedergehen verrät die Überzeugung, daß er betrogen sei und Gleiches mit Gleichem vergelten müsse. In sarkastischer Milde fallen die Worte: „O kluge — — — gute Freundin!" wobei klug betont und das übrige nach einer Pause weggeworfen wird als etwas, worüber man den Stab gebrochen hat. Leonore gehört zu den guten Freunden, die die ärgsten Feinde sind. Immer schwerer wird ihm die Verstellung. Seine Fragen werden zum inquisitorischen Ausholen; er begleitet Leonorens Reden mit murmelnden ironischen Zustimmungen; wie im Fieber durchmißt er den Raum; seine Züge drücken die Spannung vor dem Gewitter aus, das sich nach Leonorens Abgang in einem gellenden Auflachen und einem trotzigen Ausbruch der aufgehäuften Qual entlädt. Kainz setzt die Monologe durchweg in innere Handlung um. Man sieht die Stimmung entstehen und mit überzeugender Naturnotwendigkeit wachsen bis ins Übermaß. Alles ist einfach, sachlich, ohne deklamatorisches Pathos, das ein diesen Tasso charakterisierendes rücksichtsloses Streben nach vollster Klarheit von vornherein ausschließt. Die allgemeine Betrachtung erhält einen Bezug auf den unmittelbaren Vorgang Der Höfling ist Leonore Sanvitale. Er schont sich selbst so wenig wie die andern. Bei: „Ja, ja, auch das ist wahr!" pochen die Finger an die Schläfe, als wollten sie die entsetzliche Gewißheit dieser Worte wie ebensoviele Nägel in das gequälte Hirn treiben.

Dem Antonio gegenüber bietet Tasso ein äußerstes Zusammenraffen aller Kraft der Fassung und Verstellung auf. Daneben gehalten, war die Heuchelei gegen Leonore Kinderspiel. Wie er ihn ausholt, vornübergeneigt, alle Muskeln des verfallenen Gesichtes gespannt, mit dem unkontrollierbar irrlichtelierenden Blick, der sich in den Gegner bohrt, die Finger bald krampfhaft verschränkt, bald fiebernd an Antonios Stuhllehne hin- und hergleitend, ist er von einem dämonischen Willen erfüllt, seine krankhaften Ideen durchzusetzen. Durch die frostige Ruhe züngeln die Flammen wilder Gährung und schlagen, kaum sich Antonio entfernt, in loderndem Brande zusammen. Ein schrankenloses Sichgehenlassen ist die Reaktion auf das übermenschliche Niederpressen der Leidenschaft. Wie ein Raubtier im Käfig rast Tasso auf und ab. Sein Antlitz ist von Wut entstellt, seine Rede stürmt in Tempo und Ton-

stärke zügellos dahin. Der tobende Aufruhr in seinem Innern kann nur der Verzweiflung weichen, und auch sie ist maßlos wie dieses ganze in Extremen ausströmende Seelenleben. Die zitternden Hände greifen nach dem Kopfe, wie um den wankenden Verstand zu schützen; sie wühlen in dem aufgerissenen Wamse und krampfen sich ans Herz. Er stößt und stöhnt und weint abgerissene Worte heraus, bis die Erschöpfung die Raserei der Verzweiflung bricht. Der Schmerzensschrei: „Auch sie!" geht in ein Schluchzen über; das Haupt in den Händen bergend, bricht er zusammen.

Im fünften Akt hat Tasso eine erzwungene förmliche Haltung wiedergenommen. Sein Dank an den Herzog klingt auswendig gelernt. Die Zumutung, daß er krank sei, weist er mit einer gewissen Verletztheit zurück. In der Nähe der Prinzessin schlägt die erkünstelte Fassung in schmerzliche Depression um. Er will von ihrer Gegenwart absehen, um seiner Herr zu bleiben. Abgewandt, zu sich selbst redend, verliert er sich in die Vision. Die verglasten Augen stieren ins Leere, die Rede wird leiser und leiser, ein Hauch, ein Gedankenbild, bis die Lippen lautlos lallen.

Leonorens weiche Worte schmelzen die Eisrinde seines Herzens. Eine Rührung überwältigt ihn, und das Haupt im Mantel bergend, nach seitwärts tretend, verbirgt er mit der Schamhaftigkeit des Tiefempfindenden sein heiligstes Gefühl. Die folgende Rede der Prinzessin wirkt wie eine Offenbarung auf ihn. Verwunderung, Glückesahnung dämmert in seinen Augen auf. Mit dem Jubelrufe: „So willst du mich nicht ganz verstoßen!" hat seine Stimmung in ihr Gegenteil umgeschlagen. Das Zukunftsidyll als Schloßwart, das Tasso ausmalt, spricht Kainz in einem Virtuosentempo, wie man es auf der deutschen Bühne nicht oft gehört. Es ist das vorüberhuschende Bild einer Sekunde, flüchtig wie eine Grille, eine Fieberphantasie.

Nun ist Tasso auf der schiefen Ebene der Ekstase. Nun wünscht, hofft, begehrt er rückhaltlos. Wie ein Trunkener sitzt er in nachlässiger Haltung vor der stehenden Prinzessin. Er lacht auf über die Torheit, daß er diese Leidenschaft zu bezähmen dachte. Er hat das Recht seiner Liebe entdeckt, und sein Wesen flammt auf in wilder Glut. Der Wertmesser für die Wirklichkeit ist ihm verloren gegangen.

Antonio überwältigt ihn in leichtem Ringen. Auf den Boden geschleudert, erwacht der Unzurechnungsfähige zum Bewußtsein des Geschehenen. Ein Anfall von Tobsucht gegen die vermeintlichen Urheber seines Schicksals ist die Folge dieses Erwachens. In der Tat ist

ja Tasso in dem Augenblick, da er den Fürsten einen Tyrannen, die Prinzessin eine Buhlerin, Leonore eine verschmitzte Kupplerin nennt, seiner Sinne nicht mächtig und die Beute einer ans Pathologische streifenden Leidenschaft. Kainz treibt das Übermaß der Ekstase, das man im vierten Akt keiner Steigerung mehr für fähig hielt, auf einen schwindelnden Gipfel des Paroxysmus. Seine hörbar auffallenden Schritte begleiten mit hämmerndem Rhythmus die anscheinend unter Außerachtlassung aller Modulation dahinwirbelnde Rede, welche die Worte, die der Sinn trifft, machtvoll hervorschleudert, dehnt und preßt („ab—scheu—li—cher"; „Ab—schied neh—men"), wie von ingrimmig wütendem Schmerz gepeitscht, in einer aufsteigenden Skala furchtbaren Affektes, die, bis hart an den Schluß fortgeführt, an Kühnheit der Anlage und Kraft der Durchführung kaum ihresgleichen hat. Für die Peripathie des Charakters bleibt fast keine Zeit mehr. Aber der Schmerz läßt nach, und die Ruhe kehrt ein. Das erschütternde Erlebnis hat den Jüngling zum Mann gereift.

Der Seesturm wird ein selbständiges rhetorisches Kabinettstück. Tasso steht dem Antonio in gemessener Entfernung gegenüber. „Ich fasse dich" — ist nur ein bildlicher Hinweis auf die Stütze des Erfahrenen. In den zwei klar und breit ins Publikum hinaus gesprochenen Schlußversen präsentiert Kainz dem Zuschauer gewissermaßen das Endergebnis: Tassos glückliche Rettung vom Rande des Abgrundes („So klammert sich der Schiffer endlich noch am Felsen *fest*, an dem er scheitern sollte.")

Wie immer man sich zu dieser Interpretation des Tasso stellen mag, kein Verständnisvoller wird ihr als einer geistigen Arbeitsleistung von schöpferischer Kraft und genialem Können den Zoll respektvollster Anerkennung versagen. Technische Meisterschaft, für die es keine Schwierigkeit mehr gibt; psychologische Vertiefung, die wie mit einer Fackel in die verborgensten Winkel der nächtlichen Seele hinableuchtet und Verworrenstes ins Licht der Selbstverständlichkeit rückt; Intensität des Spieles, die unausgesetzt den ganzen Menschen — des Darstellers wie des Zuschauers — in Mitleidenschaft zieht, keinen toten Punkt duldet und von der Hauptfigur in ihrer Herrscherstellung gewissermaßen die Fäden ausgehen läßt, welche die übrigen Gestalten in Bewegung setzen — alles das hat man in solcher Vollkommenheit selten auf der Bühne erlebt. Mit der Deklamationsrolle Tasso hat diese Darstellung als mit einem Märchen so ziemlich aufgeräumt. Möglich, ja wahrscheinlich, daß Goethe sich seinen Tasso anders dachte: maßvoller, schöner,

liebenswürdiger, schmelzender, mehr Träumer als Denker, mehr weltschmerzlerisch als überreizt. Aber vielleicht ist dies der wahre Maßstab für die Größe eines Phänomens in der Natur oder der Kunst, wie oft und von wievielen verschiedenen Seiten es sich entdecken läßt,[1]) und für die moderne Kunst hat Kainz den Tasso entdeckt. Sie wird fortan mit seiner Auffassung zu rechnen haben.

[1]) Ludwig Fulda, Shakespeare-Jahrbuch XLIII.

Ludwig Gabillon

Hagen — Kattwald — Delobelle

Eine sonderbare Trias! Und doch bildete sie eine Dreieinheit, die weniger auf große Verwandlungsfähigkeit hinwies als auf Gabillons schon von J. Minor hervorgehobene Gabe, die eigene Persönlichkeit schauspielerisch zu verwerten und auszuschöpfen.[1])

„Eine allseitig ausgebildete Mannhaftigkeit" hat L. Speidel als die Grundlage dieser menschlichen und künstlerischen Individualität bezeichnet.[2]) Gabillon war der Hüne des Burgtheaters. Seine Körperlichkeit ragte über die der anderen empor, und er tat sich etwas darauf zugute. Er hatte seine Freude daran, daß er — in der buchstäblichen Bedeutung des Wortes — ein Kraftgenie war. Wie die meisten mit mehr oder minder Recht auf ihre geistige Tauglichkeit zu pochen pflegen und einen moralischen Ehrgeiz zur Schau tragen, so ging Gabillons Streben nach physischer Unüberwindlichkeit, so legte er Wert auf die Unübertrefflichkeit in allen Dingen körperlicher Bravour. Als ein durch und durch gesunder Mensch wußte er zu schätzen, was ihm der Schöpfer mit auf den Lebensweg gegeben und jagte nicht in selbstquälerischem Ringen und Sehnen just dem nach, was er ihm verweigert. Seine innerste Natur war lebensfrische Kraft.

Er ließ sie einfach gewähren. In diesem starkknochigen, langbeinigen Nordländer mit dem scharfen Ton, den kantigen, entschiedenen Bewegungen und der herausfordernden Verwegenheit lebte etwas vom alten Wikinger. Wie trefflich paßt es zu seinem künstlerischen Bilde, wenn wir lesen, daß er als Kind mit seinem Lieblingshunde Köpfen und Hängen spielte und die Hand biß, die ihn gewaltsam halten wollte; daß der Schuljunge seiner kühnen Raufluft willen von Kollegen aller Parteien umworben war; daß die Waghalsigkeit des Jünglings ihm den

---

[1]) Vergl. Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, herausgegeben von A. Bettelheim. I, 432.

[2]) Schauspieler, S. 258.

Beinamen des Tollen verschaffte. Heut riß er einen ertrinkenden Knecht aus den Wellen, morgen einen schon halb verschlungenen Vogel aus dem Rachen einer Kreuzotter.[1])

Das warme Gefühl für die Kreatur, das Leben mit ihr als Gleicher unter Gleichen ist ein Grundzug des urwüchsigen Menschen. Gabillons Gemüt besaß noch etwas von der Naturnähe der primitiven Erdbewohner. Lebenslang waren Hunde seine Kameraden und gehörten zu ihm, wie zu den alten Recken ihr treues Tier gehört; sie waren als Familienmitglieder eingeschlossen in sein ernstestes und herzlichstes Empfinden. Lebenslang hatte er ein unabweisbares Bedürfnis nach freier Natur und frischer Luft, nach gewaltiger Leibesübung. Sich als Jäger, als Fährmann, als Bergsteiger, ja als Holzknecht betätigen, war ihm Lebenslust, Lebensbedingung. Wo andere erschöpft zusammenklappten, jauchzte seine Seele, als lebe sie auf in seligem Rückerinnern an ein vorsintflutliches Sein in der Brust irgendeines alten Germanen. Wie unter dem unmittelbaren Einfluß der Natur seine Nerven sich spannten und strafften, so auch seine Phantasie. Sie erglühte üppiger, wenn sie Freiluft atmete. In seinen Berichten von Berg- und Wasserfahrten belebt sich die Erzählung dramatisch; der Geist bewegt sich mehr in Bildern als in Gedanken, alles wird Anschauung, Erlebnis und unvermerkt spielt sich die Handlung aus der Wirklichkeit in die Dichtung hinüber. Allein wenn Gabillons Geist dichtet, so dichtet er von Kämpfen mit Gewaltigen unter den Menschen oder in der Natur; wenn er träumt, so träumt er von dem großen Überwinden der widerstrebenden Tücke durch die allbezwingende Kraft. Sein Jägerlatein, seine Münchhauseniaden gingen von Mund zu Munde. Aber grob und plump wäre die Sprache, die für derlei Abweichungen von der nüchternen Wahrheit keine andere Bezeichnung hätte als die der Lüge. Sie waren die Ausgeburten jener Phantastik, die ihrerseits nur einen idealen Flug seines in der Kraft wurzelnden Wirklichkeitsenthusiasmus bedeutete.

Innere Zwiespalte, die nur eine lange und tiefe Gedankenarbeit überwältigt und die Narben zurücklassen, wenn man sie überwindet, hat es für Gabillon wohl kaum gegeben. Sein Gemüt verzehrte sich weder in grübelnder Glut noch in dämonischen Flammen. Es stand im Zeichen ungebrochener Ganzheit. Ein Grundzug seines Wesens war, daß alles darin von selbst gewachsen und geworden schien, nicht errungen und gemacht oder auch nur gewollt. Seine Klugheit entsprach

[1]) Vergl. Helene Bettelheim, Ludwig Gabillon.

dem angeborenen Instinkt, der eng verwandt ist mit der Sicherheit und Festigkeit der Vernunft.

Der hochfliegende Geist, der zu schwindelnden Ekstasen führt oder zum schmerzlichen Bewußtwerden menschlicher Unzulänglichkeit, war seine Sache nicht. Er erhielt sich unberührt von den großen Problemen wie den großen Überschwenglichkeiten des spezifisch modernen Geistes. So schien seine Reckengestalt gewissermaßen bis in die letzten Adern ausgegossen mit einer nicht aus dem Gleichgewicht zu bringenden, in sich gefestigten Kraft, die mit dem eigenen Ich wie mit der Welt spielend fertig wird, weil es ihr selbstverständlich ist, ohne vieles Spintisieren beide zu nehmen, wie sie sind.

Selbst in seinen Liebhabereien und menschlichen Schwächen erscheint Gabillon als der unmittelbare Abkömmling jener germanischen Vorzeit, deren Heldensage ihn zeitlebens begeisterte. Er war ein gewaltiger Zecher, er verstand sich auf Waffen und Trinkgefäße. Kurz, er brauchte den Kern seiner Individualität nur ein wenig zu verdichten, um bei jenem elementaren Urheldentum anzulangen, das ganz und gar ein von der Natur geschaffenes ist und mit den Errungenschaften der Kultur nichts zu tun hat. Sein Hagen erschien als ein zur höchsten Potenz erhobener Gabillon. Die künstlerische Gestalt wirkte als ideale Steigerung der menschlichen. Schien so und wirkte so. Vielleicht war tatsächlich die Entwicklung eine entgegengesetzte. Vielleicht hatte die künstlerische Individualität, als die stärkere, auf die menschliche abgefärbt und diese sich nach jener gebildet; vielleicht hatte das Talent zum Heldendarsteller den Kraftmenschen in Gabillon großgezogen. Gleichviel — als Hagen spielte er den Mut nicht, er besaß ihn. Die glückliche Übereinstimmung zwischen Kunst und Leben war tatsächlich vorhanden. Und wie kam sie der Kunst zu statten! Bruchlos und aus einem Guß, wie die Natur ihre gelungensten Gestalten schafft, so stand sein Hagen vor uns.

Aufs glücklichste überzeugend schon in der äußeren Erscheinung. Freilich kam dem Künstler damals die Bühneneinrichtung des Burgtheaters zu statten, die, dem individuellen Geiste des Hebbelschen Dramas Rechnung tragend, den Vorgang ins frühe Mittelalter versetzte, während die neue Inszenierung, einer wilden, jeder natürlichen Stilentwicklung hohnsprechenden Orgie aufreizender Geschmacklosigkeit zuliebe, die Dichtung in Widersprüche verwickelt und die Ausdrucksfähigkeit der Gestalten behindert, indem sie beide verdammt, in einem Nebel grauer Zeitlosigkeit zu schweben, so daß gerade das Gegenteil von

dem bewirkt wird, was die Aufgabe einer wahrhaft „echten" Ausstattung ist, nämlich: statt Erleichterung des Verständnisses und Verlebendigung des Bühnenbildes für den Zuschauer nur lähmende Verwirrung und einschläferndes Verblassen des Eindrucks.

Gabillons Hagenausrüstung arbeitete mit den schlichtesten Mitteln — aber sie arbeitete den Intentionen des darzustellenden Kunstwerkes nicht entgegen, sondern förderte sie. Über den Kettenpanzer fiel, von einem Metallgürtel gehalten, bis an die Knie ein dunkles ärmelloses Kleid und markierte das schlank Emporragende der Gestalt, während der schleppende Tuchmantel, über die linke Schulter geworfen, ihre natürliche Größe noch erhöhte. Alles war sehnige Kraft, so behend als fest — nichts Plumpes, schwerfällig Massiges. Jeder Übertreibung ins Riesenhafte, Waldmenschenartige wurde aus dem Wege gegangen.

Der schwarze Bart ließ den ausdrucksvollen energischen Mund frei, das Haupthaar überwucherte nicht die hohe tiefgefurchte Stirn. Auf ihr wohnte die Überlegenheit. Die tiefgebetteten Augen blickten nicht durchweg wie die „Totenaugen" des Elfenkindes, sondern es blitzte auch häufig aus ihnen wie der Blick eines prächtigen Raubtieres. Hebbel soll auf Gabillons Frage: „Wie sehe ich aus?" erwidert haben: „Wie ein Gewitter!" Allein das Charakteristische an seiner Erscheinung war, daß die Farbe des Düsteren, Unheilschwangeren sie nicht wie eine einfarbige Tünche überzog, daß ihr nicht hinter der starren Maske des Verhängnisvollen die spontane Beweglichkeit des momentanen Stimmungsausdruckes verloren ging.

Nahm Hagen seine bevorzugte Ruhestellung ein — die Beine im Schritt, die Lanze in den rechten Arm gelegt, die Hände mit geballter Faust über der Brust gekreuzt, den trotzigen Blick vor sich hingerichtet — so trug gerade das Ungezwungene der Haltung am meisten dazu bei, die Überzeugung zu wecken, daß man das Urbild menschlicher Kraft vor sich habe. Die Behandlung des Speers als nebensächliches Beiwerk redete zur Phantasie. Diese wuchtige Faust war an sich Waffe genug, war stärker als jede Waffe. Was sie packte, war ihr verfallen — mit oder ohne Lanze. In der Regel sind es solche kleine, feine, dem freien, will sagen dem Laien-Auge kaum wahrnehmbare Striche, die dem Bilde zu seinem markantesten Ausdruck verhelfen. Ludwig Hevesi denkt des dumpfen Metalltones bei Hagens scheinbar behutsamem Aufsetzen der Spitze seines wuchtigen ehernen Schildes auf den Boden.[1])

[1]) Helene Bettelheim, L. Gabillon, S. 124.

Der Zuschauer hatte unbewußt die Empfindung, wer den heben und tragen könne, verfüge über andere Kräfte als die Menge der Sterblichen. So stand man, ehe noch ein Wort gefallen war, unter dem Eindruck des Außergewöhnlichen, Kolossalen. Und diese Suggestion nicht nur der physischen Stärke, sondern der unbedingten Autorität steigerte sich durch alle drei Stücke der Trilogie.

Gabillons Gang, bald ein schleifender, bald ein weit ausholender, stelzender Schritt, bald ein Satz, hatte etwas merkwürdig Eigenartiges, Rassemäßiges. Seine Stimme, ein heller Baß voll Klangfülle und eines kernigen Brusttones fähig, schmetterte ohne Anstrengung, ja unbewußt. Und in seiner scharfen, ausgeprägt individuellen Artikulation, die die Vokale der Tonsilben überlang zu dehnen, die Neben- und Endsilben rasch zusammenzufassen und das R kräftig zu rollen liebte, klang es mit, bald wie Eichenrauschen, bald wie das Grollen des Donners. Seine Aufforderung war ein Befehl. Die Pfeile seiner Zunge trafen wie die Hiebe seines Schwertes.

Doch auch hier ging im Überlebensgroßen das Menschliche nicht verloren, im Typus des ungeheuren Hünen nicht die Individualität des grimmen Hagen, im Urriesen nicht der Gefolgsmann von Königen.

Jede leiseste Möglichkeit, die der Dichter dem Schauspieler an die Hand gibt zur Vermenschlichung dieses Inbegriffes des Reckentums, wurde aufgefangen, um die Gestalt durch subjektive Züge zu erwärmen und zu runden. Jedes persönliche Moment war kräftig herausgearbeitet uud alles in Aktion umgesetzt. Der Charakter lebte sich in unaufhaltsamem Wachstum und innerer Notwendigkeit vor uns aus — kein Schattenriß, sondern eine allseitig gerundete, frei bewegliche Menschengestalt.

Nicht als der von vornherein fertige Typus des feindlichen Unholds voll Haß und Tücke trat er vor uns hin. Der echte Schauspieler fühlt, daß mit der Entwicklungsfähigkeit eines Charakters auch sein Interesse für die Kunst erschöpft ist. Er behält sich eine dramatische Entfaltung vor. So auch hier.

Bei dem Hagen der ersten Szene wurden die menschlichen Möglichkeiten des Kriegsgewaltigen ins Licht gestellt. Er war den Genüssen des Lebens gegenüber weder der mit Blindheit geschlagene böse Geist noch der asketische Heilige. (Der gehörnte Siegfried I, 1: „Wie! Auch das Weib" — oder: „Daß man sich sagen darf: Die krieg ich noch".)

Der Grundton, auf den sein Wesen gestimmt schien, war die Rechtschaffenheit. Die Stärke verlieh ihr bloß den gehörigen Nach-

druck. Das maßgebende Moment von Gabillons Auffassung lag in den Worten: „Ich hätt' mich nicht in Schlangenblut gebadet. Darf denn noch fechten, wer nicht fallen kann?"

Durchweg kam ein Heldentum von unantastbarer Gewissenhaftigkeit zum Ausdruck. Hagen erhob sich in die Höhe Siegfrieds; ja er wurde sittlich der Größere, Stärkere. Wenn er dem Vorgehen Siegfrieds gegen die Nibelungen seinen Beifall zollte („Blutig und doch rechtlich!"), war es, als bestünde der Balmungschwinger nun erst vor einem Urteil höchster Instanz. So vorbereitet, empfing der Hörer von dem Dreiheldenbund (Siegfrieds Tod II, 8) den tiefsten Eindruck. Man sah ihn im Gesichtswinkel eines Paktes, der unter bestimmten, für beide Teile bindenden Bedingungen geschlossen wurde. Hagens Worte: „Wir stehen allhier zu dreien Und haben, hoff' ich, keine einz'ge Zunge. Der Vierte in unsrem Bunde sei der Tod!" erhoben sich zur Bedeutung der dramatischen Idee: Treue um Treue, Verrat um Verrat. Siegfried wurde zum Verräter an dem geschlossenen Bunde. Er brach sein Wort. Er brauchte seine Zunge. Hagen war berechtigt, ja, er war verpflichtet, seinen König — und mehr noch dessen Königin — zu rächen und den Tod herbeizuführen, den er dem Wortbrüchigen in Aussicht gestellt hatte. Es war kein Mord, es war nach dem ethischen Empfinden einer naiv ungeschlachten Zeit ein großes, feierliches Worthalten, rechtschaffen nicht nur im Sinne der unbedingten Hingebung des Gefolgsmannes an seinen Herrn, sondern auch rechtschaffen dem Feinde gegenüber.

Schon die Art, wie Hagen seines Rächeramtes waltete, schloß jeden Schein gemeiner Hinterlist aus. Die technische Meisterschaft des Schützen Gabillon gestattete seinem Hagen, die Großartigkeit des Augenblicks, den Triumph der Vergeltung ungeschmälert zum Ausdruck zu bringen. Die offenkundige Freude am Handwerk spielte hinein. Hagens Speerwurf war ein von Sachverständigen bewundertes Kunstwerk sicheren Zielens. Mitten auf der Bühne stehend, von den anderen abgesondert und die volle Aufmerksamkeit des Publikums auf sich konzentrierend, schleuderte er den Speer weithin in die Kulisse, in der der Quell angenommen war. Durch dieses Verschmähen jeder Erleichterung, durch die Möglichkeit, die Handlung, die tatsächlich den Mittelpunkt des Stückes bildet, vollkommen in den Vordergrund zu stellen, gewann das Drama ebensosehr an Klarheit als die Gestalt des Hagen ins Kolossale wuchs. Wir mußten sein Reckentum nicht auf Treu und Glauben hinnehmen; wir sahen seine spielende Meister-

schaft und genossen die unfehlbare Sicherheit seines gewaltigen Arms. Wir kontrollierten seine Tat und waren im Banne seiner unvergleichlichen Kühnheit.

In „Krimhilds Rache" brachte der höhnische Trotz, das ins dunkel Verhängnisvolle gesteigerte dämonische Selbstgefühl eine bis zum Schluß dauernde Entwicklung. Die Spannung des Zuschauers, die unter den gehäuften Mord- und Greueltaten leicht erschlafft, wurde so immer aufs Neue gepackt und gefesselt. Allein je ingrimmiger Hagen ward, desto schicksalsschwerer, desto gewaltiger wurde seine Unbeugsamkeit, desto mehr wuchs sie über jede niedrige, rohe Bosheit hinaus, desto gesättigter schien die Gestalt mit echtem tragischem Pathos. Züge von Menschlichkeit schimmerten verwischt durch die rauhe Unnahbarkeit. Es wirkte wunderbar, wenn das eherne, im Haß gehärtete Gemüt unwillkürlich eine Ergriffenheit verriet über Giselherrs Geschick (IV, 6: „Es tut mir leid um dieses junge Blut"); oder einen Rest von billiger Einsicht in das Leiden des Gegners (IV, 15, in dem knurrenden: „Sie hat ja recht, ich tat ihr grimmig weh!"). Und zu guter Letzt trat zur Vervollkommnung des gewaltigen Reckenbildes noch der ingrimmige Humor in sein Recht der in fremden wie in eigenen Wunden wühlt (V, 2: „Wessen Mörder, Frau?" oder, V, 14: „Alle Hähne stehen schon auf"). So blieb er noch im Tode ungebrochen an Kraft. Hagen starb nur, weil er nicht mehr leben wollte. Man hatte die Empfindung, daß ihn, wenn er nur den kleinen Finger rührte, kein Balmung der Welt fällen konnte.

Vom urgewaltigen Recken zum ungeschlachten Kerl und gefräßigen Riesen des Urwaldes ist nur ein Schritt. Das liegt auf der Hand. Der Muster-Hagen wurde naturgemäß auch der Muster-Kattwald („Weh' dem, der lügt").

Indem Gabillon seiner Hünengröße künstlich die entsprechenden Dimensionen in der Breite gab, stellte er im Kattwald eine Gestalt von täppischer, schwerfälliger Unbeholfenheit auf die Füße. Die Stimme ward zum heisern, gröhlenden Bierbaß des Trunkenboldes, die Heldenkraft zur plumpen und brutalen Roheit, der wuchtige Schritt zu einem torkelnden, wälzenden, schiebenden Gang, das eherne Rechtsgefühl des Starken zum Faustrecht des Wilden. Gleichzeitig aber schlug der ingrimmige Ernst in köstlichen Ulk um, der die Freßgier und Zechlust, indem er sie als Triebfedern menschlichen Handelns in den Mittelpunkt des Gemütslebens rückte, sozusagen zum Ideal ihrer selbst steigerte und sie dadurch kunstfähig machte. Dem kräftigen Wirklichkeitsbilde war alles

Abstoßende genommen. Ein grotesker Humor, der, so frei er sich die Zügel schießen ließ, doch die Grenzen des Ästhetischen nicht durchbrach, feierte bei Kattwalds Gelagen recht eigentlich eine Orgie. Die Seligkeit, des Barbaren, der mit Essen und Trinken das Glück des Daseins erschöpft, die Völlerei des armseligen Urwaldschlemmers bei seinem nach Kulturbegriffen immerhin äußerst erbärmlichen Prassen war in ihrer Art so kindlich, daß sie durch ihre Naivität gleichsam über sich selbst hinausgehoben wurde. Bei aller scharfen Beobachtung und treuen Wiedergabe verletzte kein zynisches Moment. Ja, man neidete Kattwald seine urwüchsige Genußfähigkeit, wenn ihm das Wohlgefühl vom fettglänzenden feisten Gesicht strahlte, oder wenn ihm in der wollüstigen Vorahnung bevorstehender Tafelwonnen die Nüstern erzitterten (II: „Braun — viel lieber braun!“ — langgedehnt, in schmelzender Sehnsucht, während die feuchten kleinen Trinkeraugen schon im erwarteten Genusse schwammen und man ordentlich fühlte, wie ihm das Wasser im Munde zusammenlief).

Hagens Übermenschentum regte sich noch als kolossale Körperlichkeit in diesem Kattwald und verlieh seinem Gehaben die rechte Glaubwürdigkeit. Alles an ihm war ungeheuerlich; sein Zechen — Gabillons Technik in Trunkenheitsszenen war von nie übertroffener, drastischer und dennoch alle ekelerregende Realistik durchaus vermeidender Meisterschaft —, sein Schnarchen, seine kannibalische Gemütlichkeit (II: „Und schlachten ihn mal ab“ — behaglich schmunzelnd als der selbstverständlichste Prozeß), sein Rasen ohnmächtiger Wut. Und wie beim Hagen war es eine allseitige Rundung und Verstärkung des Charakters, welche dieses Ausleben in höchst gesteigerter und dennoch scheinbar selbstverständlicher Natürlichkeit ermöglichte.

Von Kattwald, dem Tölpel, der übertölpelt wird, anscheinend durch die weiteste Distanz getrennt, ja sein Antipode, steht eine dritte Meisterrolle Gabillons da, sein Delobelle (Fromont jun. und Risler sen.). Ist doch kein größerer Gegensatz denkbar als schon der rein äußerliche zwischen dem deutschen Bären mit der schweren Zunge und diesem französischen Komödianten mit seiner geschmeidigen Gestalt, seinen gewandten Bewegungen, seiner flunkernden Redefertigkeit. Und dennoch wurzelte auch diese Gestalt in demselben Heldentum, dessen eines Extrem der physische Krafttypus Kattwald darstellte. Das andre Extrem des echten wirklichen Helden war der falsche, der Theaterheld. Statt des Ruhmes kam nun die Ruhmredigkeit an die Reihe, statt der Tat das Wort, eine ungeheure Renommisterei; statt der kräftig

Hiebe ein kolossales Prahlen und Schwadronieren. Sah man Gabillons Delobelle, so fühlte man sich wie von einem vorahnenden Witz der Natur berührt durch die Tatsache, daß die Wiege seiner Ahnen in der Gascogne gestanden. Man dachte unwillkürlich, ein solcher Grad der Naturtreue wäre nicht erreichbar, läge ihm nicht die Übertreibung, die Aufschneiderei, im Blute. Die theatralische Grandezza, die komödiantische Pose hatte den ganzen Menschen dieses Delobelle verschlungen. Alles an ihm war Verlogenheit, Phrase, falsche Genialität, Kulissenreißerei, Eitelkeit und Ichsucht, Windbeutelei, Schmarotzertum, Jämmerlichkeit. Er war so wenig Künstler wie Charakter. Und dennoch, in gewissem Sinne war er beides, und darin lag die köstliche Liebenswürdigkeit der Gestalt. Delobelle, der immer in jeder Minute seines Lebens Komödie spielte, obwohl oder vielleicht weil er fünfzehn Jahre nicht auf der Bühne gestanden; der bei aller Schäbigkeit eine gewisse angeborene Eleganz bewahrte und bei aller Herabgekommenheit doch nicht ins Gemeine fiel; der mit der unverwüstlichen Elastizität des naiven Gemütes unter dem heftigsten Druck der Verhältnisse immer wieder zu frohen und sicheren Hoffnungen emporschnellte — dieser Delobelle besaß tatsächlich einen Funken des künstlerischen Ingeniums. Er hatte Phantasie — viel Phantasie. Es war gewissermaßen ein unwillkürliches, ein geniales Lügen, ein taschenspielerartiges sich und andere über die Gegenwart Hinwegtäuschen, wenn er für die Leerheit, die Nichtigkeit, das Unvermögen der Wirklichkeit hochtönende Auslegungen improvisierte, und welcher Reichtum von Ausflüchten, halb unbewußte, halb absichtsvolle! Der Mann war ein Beleg für die „Lebenslüge" — vor Ibsen. Oder was anders bedeutete es, wenn dieser Berufslose ohne Pflichtgefühl mit so großartiger Überzeugung die Pflicht gegen den Beruf im Munde führte. Aber dieses fanatische Festhalten an der Fiktion des Berufes hatte zugleich etwas Einnehmendes, fast Mitleid Erweckendes. Sie schien auf wirkliches Talent zu deuten. Und über welches ungebrochene Temperament verfügte Delobelle! Fürwahr, er hatte Schauspielerblut in den Adern. Wer weiß, ob er unter glücklichen Verhältnissen nicht wirklich etwas hätte werden können!

Fragt man sich, mit welchen Mitteln Gabillon diese treffsichere Charakteristik erzielte, so wird man neben der bravourösen Technik, die dem Leben seinen leichten natürlichen Fluß abguckt, als Haupttriebfeder den klaren Intellekt erkennen, der mit jovialem Humor, mit heiterer Selbstironie den Charakter übersieht, doch so, daß dieses Darüberstehen das Kunstwerk nicht schädigt, sondern fördert.

Wo man mit einer solchen Übersicht nicht auskommt, versagte auch Gabillons Kunst. Ein psychologischer Analytiker war er nicht. Als Träger einer dramatischen Idee war er nicht weitsichtig genug. Der Blick seiner klugen Augen reichte nicht viel über die eigene Person hinaus. Die jüngere Generation hat ihn bei weitem am häufigsten und am liebsten in Episodenrollen gesehen. Aus Episoden tragende Rollen und aus schemenhaften Umrissen Charakterrollen machen — das war so recht der Gipfel seines Könnens. Gerade wenn er an zweiter Stelle stand, ist er fast immer unter den Ersten gewesen.

Sonnenthal: Wallenstein.

Wenn Sonnenthal als Wallenstein in geschmackvoll reicher, dunkler Gewandung feierlich gemessenen Schrittes, in königlicher Haltung, seine Herzogin an der Hand geleitend, die Bühne betrat (Die Piccolomini II 1) so empfing der Zuschauer sofort den Eindruck, der für Sonnenthals Wiedergabe dieser Gestalt der maßgebende blieb: den einer Herrennatur von angeborener Würde, Größe und Selbstsicherheit. Nicht den Condottiere, den Rottenführer und Glücksritter hatte man vor sich, nicht den Emporkömmling und Usurpator, sondern einen Mann von legitimem Adel, dem Vornehmheit im Blute lag, und der — man erinnere sich seiner Hand von frauenhaft weißer Zartheit — einen Stich ins Kavaliermäßige hatte. Er legte es von vornherein nicht auf den wirklichen, sondern auf den Schillerschen Wallenstein ab, ja er überschillerte ihn womöglich noch etwas. Die Maske — hagere, imposante Gestalt, furchiges, möglichst in die Länge gezogenes Gesicht, an den Schläfen ergrautes Haar, rötlicher Knebel- und Schnurrbart — war fast das einzige, worin er historische Echtheit anstrebte. Der langsame Fluß seiner Rede erweckte nicht sowohl die Illusion des Geheimnisvollen, Brütenden, Forschenden, Ausholenden, sondern der sicheren Gelassenheit und des bruchlosen Selbstvertrauens. In der Behandlung des Verses wie in der Bewegung überwog das ästhetische Moment, der Wohllaut und der Stil. Die Monologe sprach Sonnenthal meistens stehend, ohne Absicht, sie in dramatische Handlung umzusetzen, ohne ihrem Pathos das Recht auf getragene Deklamation streitig zu machen. Die Sentenzen wurden im allgemeinen fühlbar als solche herausgearbeitet. Das Hauptaugenmerk ging mehr darauf, den poetischen Gehalt der Figur auszuschöpfen als für ihre innere Lebenswahrheit neue, motivierende und überzeugende Belege zu finden. Sonnenthals Leistung bedeutete ein von kraft- und verständnisvoller Hand durchgeführtes, in satter Farbe die Linien des Dichters verstärkendes Nachziehen des gegebenen

Umrisses der Gestalt, kein Abrunden und Vertiefen, kein zu Hilfe kommendes kritisches Ausgleichen.

Speidel erkannte den Soldaten, den Mann der Tat im Wallenstein als den Punkt, von dem aus Sonnenthal das komplizierte Wesen der Figur zu packen gesucht[1]). Allein die Tatkraft, die er verkörperte, hatte nichts von jener brutalen Stärke elementarer Willensnaturen, die zum Handeln geboren, ihre Idee nötigenfalls gegen eine Welt moralischer oder physischer Hindernisse durchsetzen. Ihm haftete nichts Gewaltsames, nichts ins Kolossale Gesteigertes an. Seine Energie war frei von Härte, von jedem starren, kalten Egoismus, sein starkes Temperament von leidenschaftlichen Stürmen. Sein ganzes Wesen atmete jene Geschlossenheit, jene Selbstsicherheit, die, der eigenen Macht bewußt, nicht ungern den Umschwung des Geschickes eintreten sieht, durch den sie auf sich selbst allein gestellt wird (II 2: „Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr, Fortan muß eignes Feuer uns erleuchten" — mit einem vollen, großen Ton; wobei er im Auf- und Abgehen eine neue Wendung einschlug, wie um die neue Richtung seiner Politik zu markieren). Auf ihm lag die Ruhe und Bedächtigkeit der gereiften Erfahrung, die die Geschehnisse kommen sieht und ihnen gewachsen ist, weil sie nicht mehr durch sie überrascht wird (II 2: „O! sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam wider meinen Willen mich hinein" — nicht im Tone der Erschütterung über eine plötzlich hereinbrechende, die Existenz über den Haufen werfende Nachricht, sondern als Bestätigung eines lange Erwarteten, nicht Unwillkommenen). Wallenstein wünschte den Weg einzuschlagen, auf den man ihn gewaltsam stieß, wie er sich — gleichsam zur Selbstberuhigung — gern einredete. Daß er dieser Selbstberuhigung bedurfte, war das Charakteristische an ihm. Er gab sich Rechenschaft von seinem Tun mit der ernsten Sammlung des Gewissenhaften. Stellen wie: „Der Unschuld, des unverführten Willens mir bewußt", oder: „Ein unsichtbarer Feind ist's, den ich fürchte", haben Sonnenthal als Schlüssel zum innersten Wesen seines Wallenstein gedient. Sein innerster Kern war lauter, gemütswarm, verantwortungstreu, kurz von einer Ehrenfestigkeit, die auch für eine noch so großzügige Verbrecherseele keinen Raum ließ. Er mußte seinen Abfall als Notwehr vor sich selbst rechtfertigen. (II 7 zu Questenberg: „Seitdem es mir so schlecht bekam, Dem Thron zu dienen auf des Reiches Kosten, Hab ich vom Reich ganz anders denken lernen" — weder als Politik gegen den kaiser-

[1]) Schauspieler, S. 225.

lichen Geschäftsführer noch als Ausflucht vor sich selbst, sondern als Überzeugung. Oder II 5: „Ein Abgeschiedener, sind wir schon beerbet. Drum keine Zeit verloren" — bedächtig, leise, langsam.) Weit unerträglicher als fremde Verdächtigungen und Anwürfe wäre diesem Wallenstein der geringste Selbstvorwurf gewesen. Er legte den stärksten Nachdruck darauf, vor seinem Gewissen tadellos dazustehen. Er handelte aus der Überzeugung vollkommenster Ehrenfestigkeit heraus. Aber in dem Kampfe, den ihn der Entschluß zum Abfall kostete, kam es zu keinen Krisen inneren Zerwürfnisses. Seine Erwägung (Tod I 4: „Strafbar erschein' ich — — selbst der frommen Quelle reine Tat Wird der Verdacht, schlimm deutend, mir vergiften" —) war wie die kühle Reflexion eines dritten. Das Bewußtsein seiner lauteren Absicht hob ihn über gehässige Verdächtigungen und den Schein des Schlechten. Schwanken und Zweifeln lief seiner entschlossenen Natur zuwider. Er litt unter der Unrast, die, nicht eingestanden, in seinem Innern wühlte, bis er den Entschluß faßte.

Gräfin Terzky fand ihn (I 7) in tiefes Grübeln versunken. Ihr Kommen schreckte ihn auf. („Wer ruft euch?") Die Entscheidung fiel ihm schwer. Er rang mit sich in tiefer Gemütsbewegung. („Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang, Hilfreiche Mächte!") Seine durchaus aktive Natur fühlte sich erst wieder in ihrem Elemente, nachdem sie die hemmenden Skrupel abgeschüttelt hatte. Die endliche Entschließung bedeutete ein Zurückfinden in's rechte Fahrwasser, ein befreiendes Aufatmen, eine Erlösung. (I 7: „Er kann mir nicht mehr traun, — so kann ich auch Nicht mehr zurück" oder II 2: „Doch hier ist keine Wahl, Ich muß Gewalt ausüben oder leiden"). Der fatalistische Zug dieses Wallenstein lag in dem tief eingewurzelten Hange des Selbstüberredens, daß er als Mann nur so und nicht anders handeln könne. Sein Sternenglaube entbehrte des dämonischen oder visionären Zuges, der bei Fleck, dem ersten, nach Tiecks Schilderung[1]) von wunderbarer Romantik umflossenen Wallenstein, das Lebenszentrum bildete und eine Traumsphäre der Übernatürlichkeit, eine düstere Glorie geheimnisvoller Schicksalstragik um ihn wob. Sonnenthals Wallenstein hatte mehr Diesseitsverstand als Seherblick und war mehr rationell als rätselhaft. Seine Astrologie stand mehr im Zeichen einer naiv feierlichen Orthodoxie als des unheimlichen Magiertums. Die Erzählung (II 3), die Fleck als „sichtbare Vision" behandelte, wurde von Sonnen-

[1]) „Dramaturgische Blätter", Ausg. 1826, I, 80.

thal mit höchstem Streben nach einfacher, realistischer Sachlichkeit gebracht, stehend, anfangs mit verschränkten Armen, fast konversationsmäßig. Bei: „Tu's mir zulieb, Es warnte mich ein Traum" — berührte er Terzky an der Schulter, wie um seine Aufmerksamkeit auf den springenden Punkt zu lenken. Man hörte zwischen den Zeilen ein fast gemütliches: Was sagst du nun? Fleck erreichte mit den Schlußversen der Erzählung den Höhepunkt[1]). Er ließ, nachdem er die Worte: „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag" — mit energischem Nachdruck gesprochen, den Rest („Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder") fast tonlos fortgleiten. Sein gewaltiges Auge verlor sich dabei mit einer vertraulichen Lust in das Grauen der unsichtbaren Welt, ein unheimliches Lächeln triumphierte mit der Unfehlbarkeit des Zutreffens seiner Träume und Ahnungen, die Worte flossen fast mechanisch, nur wie laut gedacht, über die Lippen, als sei es überflüssig noch auszusprechen, daß der Reiter des Schecken verloren sein mußte. Kaum hatte Illo die Worte gesagt: „Das war ein Zufall", als mit den Worten: „Es gibt keinen Zufall: Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen" — die ganze gespenstische Riesengröße seines Sternenglaubens sich aufrichtete. Wie aus unmittelbarster Offenbarung sprach er: „Versiegelt hab ich's und verbrieft, daß er Mein guter Engel ist", und schloß dann, wie verletzt und gestört in höheren Anschauungen: „Und nun kein Wort mehr!"

Bei Sonnenthal herrschte durchweg lichte Klarheit. Alles Mystische war ausgeschaltet. Er unterstrich bedeutungsvoll, heiter, hell und groß den Vers: „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag" — und warf nach einer Spannungspause mit einem triumphierenden Blick über das Eintreffen der Traumwarnung und einer Geste, welche ausdrückte: Da habt ihr den Beweis dafür, daß ich im Recht bin! — den Rest weg als das Nebensächliche, weil Selbstverständliche. Sein: „Es gibt keinen Zufall!" — mit dem vollen überzeugungssicheren Brustton seiner wundervollen dunkeln Stimme gesprochen, war nicht von den ahnungsschweren Schauern des Unbewußten angeweht, sondern das klare, offene Bekenntnis einer im Realen wurzelnden, gesunden, entschlossenen Mannesseele. „Die Sterne lügen nicht!" (III 9) sprach er ohne verzückte oder ängstliche Mystik mit dem schlichten Pathos einer felsenfesten Gläubigkeit, in gottesfürchtiger, frommer Scheu.

---

[1]) Eduard Devrient, Geschichte der Deutschen Schauspielkunst 1898, III, 282.

Das Streben nach soldatischer Strammheit und das Vermeiden des romantisch Schwärmerischen gab auch in Wallensteins Verhalten gegen seine Umgebung den Ton her. Gegen Terzky trug er seine Überlegenheit unverhüllt zur Schau. Seine Einwendungen (Piccolomini II 5) waren ihm belanglos („Das verstehst du nicht" — fast geringschätzig; „Ich geb' nichts Schriftliches von mir" — in einem jede Einrede abschneidenden Feldherrnton. So auch [Tod II 3] bei der Entsendung Octavios: „Der muß es sein!" in gebieterischer Würde, der selbst Terzkys Frage schon zuviel ist und für die Terzkys Bedenken Luft sind. — Piccolomini II 5: „Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich zum besten habe?" mit einem spöttischen, behaglichen Lächeln, in ein lustspielmäßiges „Hm?" ausklingend.) Terzkys Verdächtigung des Piccolomini nahm er gar nicht ernst (II 6: „Ich hab' sein Horoskop gestellt" — ohne besonders feierlichen Nachdruck).

Gegen Questenberg (II 7) beobachtete er den weltgewandten Anstand des großen Herrn und des geübten Diplomaten. Ein nervöses Fingerspiel verriet seine Ungeduld über Questenbergs weitausholende Einleitung. „Von welcher Zeit ist denn die Rede, Max?" fragte er mit einem höhnischen Lächeln, das der Gast für scherzhaft halten konnte. Er stand zu sehr über der Sache, um sarkastisch zu werden. So auch: „Die Schlacht hätt' ich mit Schimpf verlieren mögen" — mehr mit dem gutmütigen Spott eines lebhaften Temperamentes als aufgebracht, unter tunlicher Vermeidung alles Schwerfälligen.

In überlegener, lächelnder Ruhe begleitete er nickend die Worte Questenbergs: „Damit er sicher seinen Weg verfolgt, Will der Monarch, daß hier aus der Armee Acht Regimenter ihn zu Pferd begleiten". Er durchschaute den feinen Kopf und war schlauer als er. „Wär der Gedanke nicht so verwünscht gescheit", — war der volltonig, nicht ohne ehrliche Bewunderung vorgebrachte Ausdruck dieser im eifrigen Zuhören gewonnenen Einsicht. Der zweite Vers trat, wie so oft bei Sonnenthal, in den Hintergrund.

In der Szene mit Wrangel (Tod I 5), die Tieck die Krone des Stückes nennt, wurde er bedächtiger und schärfer. Wenn sich die beiden (Wrangel—Lewinsky) stramm und steif Aug' in Auge gegenüberstanden und sich mit einem Blick feindseligen Hasses, maßen, ein jeder die Tüchtigkeit des Gegners anerkennend und entschlossen, bis zum äußersten zu gehen, so genoß der Zuschauer tatsächlich die Illussion jenes Wettkampfes zweier einander Ebenbürtigen, Gewaltigen. Bei Wrangels Worten: „Ich komme eine Krone drauf zu setzen" wendete sich Wallenstein nach

einem scharfen mißtrauischen Blick langsam von ihm ab und dem Tische zu, an dem die Unterredung stattfinden sollte, bot Wrangel durch eine Handbewegung einen Sitz an und lenkte nach dieser durch das ferne Abschweifen weittragender Gedanken bedingten Pause wieder in die Gegenwart ein mit einem geschäftsmäßig trockenen: „Euer Kreditiv".

Wallensteins Feldherrnwürde war desto überzeugender, je weniger sie sich in martialischer Robustheit bekundete („Er rückte vor!" — bei der Meldung des Ungehorsams des Obersten Suys, ohne Aufbrausen, sondern zögernd, erstaunt, gleichsam in einem nur allmählichen Begreifen des Unglaublichen, Unerhörten).

Auch gegen Illo (I 3) gab die ruhige, selbstverständliche Würde den Grundton. Bei militärischen Anordnungen (II 1) schien er in seinem wahren Element. Mit den Kürassieren (III 15) gestattete er sich ab und zu eine gemütliche, joviale Note, sicher, der Disziplin damit nichts zu vergeben und auf die Gemüter den oft erprobten Eindruck zu machen. Von dem vergeblichen Versuche, die aufrührerischen Truppen durch seinen Anblick zu seiner Fahne zurückzubringen, kehrte er in stummer Betroffenheit zurück (III 23). Fleck soll den Ausruf: „Terzky!" zum erschütternden Ausbruch eines Sturms von Empfindung gemacht haben. „Wer malt oder erzählt es wieder, was in diesem einzigen Worte lag?" sagt Tieck[1]). Sonnenthals Wallenstein kämpfte seine Erregung mannhaft nieder. Es war als preßte er die Lippen zusammen, damit nichts als die sachlichen Anordnungen des Feldherrn über sie komme. Nur unwillkürlich spiegelte sich der innere Aufruhr im Tone. Seine Haltung gegen den Bürgermeister von Eger (IV 3) war — die imposante Gestalt noch gehoben durch einen blauen, pelzverbrämten Reisemantel — von königlicher Herablassung.

In Wallensteins Verhältnis zu den Piccolominis, in dem sein innerstes Wesen frei auszuströmen schien, kam jene Liebenswürdigkeit, die Sonnenthal keiner seiner Gestalten vorenthielt, zu ihrem Recht. Gegen Octavio kameradschaftlich, gegen Max von jener warmen Herzlichkeit, jener gemütvollen Vertraulichkeit, die der gegenseitigen Neigung sicher, das Herauskehren der Gefühle für überflüssig hält. Wo er mißbilligte, geschah es nicht im Ton der Rüge, sondern mit väterlicher warnender Milde (II 2: „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort" —). Maxens: „Schickt mich nach Wien!" erregte sein Wohlgefallen als ein wackerer Gedanke, dessen Unausführbarkeit er jedoch

[1]) Dramaturgische Blätter, S. 81.

bald einsah (III 4). Sein „Hofft, Sie (Thekla) zu besitzen — Ist der Junge toll?“ klang nicht entrüstet, sondern mit einem fast humorvollen Auflachen, erfreut über den Teufelskerl, der sich das höchste Ziel steckt; die harten Worte (III 18): „Denkst du, ich soll der Tor sein und dich ziehen lassen“ — glaubte der Zuschauer im Ernst so wenig wie er selber. Bei: „Max, bleibe bei mir!“ trat er dicht an den mit dem Rücken zu ihm Stehenden heran und klopfte ihm hörbar auf die geharnischte Schulter. Es war wie ein gütliches Zureden. Es lag jene Art der Annäherung darin, wie man sie Kindern gegenüber nicht unter seiner Würde hält: Der Gescheitere gibt nach. Er steigerte seine Mahnung zur innigen Bitte: „Geh nicht von mir, Max!“ Schließlich quoll die nicht einzudämmende Wärme seiner Zuneigung über in einem hinreißenden Herzenston, frei von schwächlicher Sentimentalität, von der Zuversicht des Sieggewohnten geschwellt. Während Fleck diese Worte in höchster Seelenbedrängnis gesprochen haben soll, bedeutete die Stelle: „Max, du kannst mich nicht verlassen! Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, Daß mich der Max verlassen kann!“ bei Sonnenthal in schwungvoller Steigerung einen Erguß echten männlichen Empfindens, die edle optimistische Gewißheit eines unverbrüchlichen Vertrauens. Als sich diese Zuversicht getäuscht sah, machte sich ein Nachlassen der Energie, eine müde Resignation geltend (III 20: „Stelle dich mir gegenüber, führe sie zum Kampf“ — in der bitteren Wehmut des erfahrenen Undanks). Doch raffte er seine Kraft sogleich wieder zusammen. Mit dem Marschallstab fuhr er zwischen Max und Thekla und donnerte wie ein Schlachtkommando: „Scheidet!“ (III 23). Ein Wahren des Dekorums unter allen Umständen lag diesem Wallenstein am Herzen. Die inneren Widersprüche trachtete er für sich zu behalten und nach außen immer nur den Ungebrochenen, den Mann aus einem Guß zu zeigen. Doch gestattete er sich selbst kein übermäßiges Verweilen in „wunderlichen Seelenstimmungen, in ungewissen Dämmerungen des Gemütes“[1]), kein Übergreifen der Empfindung in Extreme. Der Künstler trachtete über solche Untiefen des Charakters mit möglichst unversehrter Natürlichkeit hinwegzukommen, indem er die pathetische Reflexion nach Kräften zur Durchschnittsmenschlichkeit abdämpfte. Dadurch erzielte er seine ergreifende Schlußwirkung. In tiefen, sinnenden Schmerz verloren, stand er (V 3) am Fenster. Das Streben, sich zusammenzunehmen, machte seinen Lebensüberdruß, seine Verstörtheit nur noch erschütternder. Eine Wehmut

[1]) Tieck, S. 62.

von unübertrefflicher Innerlichkeit zitterte in seinem: „Er ist glücklich". Dann, sitzend, in stetem Streben nach Fassung, nach Gleichmut, verlor er dennoch wieder die Zügel seiner Stimmung aus der Hand. („Die Blume ist hinweg aus meinem Leben" — mit einer schmerzlich resignierenden Geste der ausgebreiteten Arme und schmelzender Klangwirkung.) Im Gespräch fand er allmählich seine Ruhe wieder, die sich fast bis zu heiterer Zuversicht verstärkte. Abgehend sagte er in größter Schlichtheit ganz beiläufig: „Ich denke einen tiefen Schlaf zu tun" und schritt langsam dem Ausgang zu. Schon nahe der Tür blieb er stehen und wandte sich nochmals zu Gordon zurück, wie mit einem nachträglich auftauchenden Wunsch: „Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken". Gerade das Vermeiden aller Bedeutsamkeit wirkte mächtig. Dieses leise Ausklingen in Wehmut über ein allen Erdenwesen gemeinsames Los verstärkte den Totaleindruck des allgemein Menschlichen. Sonnenthals Wallenstein war kein überwältigender Heros, keine dämonische Persönlichkeit, er hatte nichts Dithyrambisches, nichts Ausschweifendes. Er war vielleicht noch unhistorischer als der Schillersche Wallenstein. Er bedeutete auch keine jener kühnen Charakteristiken, die in einer ergreifenden Seelentragödie das naturnotwendige Werden des Verbrechens und den daraus folgenden Zusammenbruch der Persönlichkeit darstellen. Aber er gab der Gestalt eine edle Vertiefung nach der rein menschlichen Seite, nach der Seite des absoluten, zeitlosen, idealen Genies. Er war an sich ein Stück edles Menschentum.

Die Gespenster

Hedwig Bleibtreu: Frau Alving — Josef Kainz: Oswald

Die Melodie mit klarem Ausdruck von der zweiten Stimme geführt — unter diesem bescheidenen Bilde könnte man die charakteristischsten Vorzüge des Oswald von Kainz zusammenfassen. Er verstand es, Träger der Handlung und des Interesses zu bleiben, ohne sich auf Kosten der Prachtgestalt der Mutter in den Vordergrund zu drängen. Indem er dieser gesunden Kernfigur die ihr gebührende Stellung im Mittelpunkte des Stückes ließ, bewahrte er den erschütternden Gesamteindruck des Stückes vor einem Übergreifen ins Pathologische und vermied alles, was über die Linien des rein Menschlichen und rein Künstlerischen hinausgeht. Und dennoch war er es, der die Klangfarbe für das Ganze bestimmte, jene einheitliche Großzügigkeit des Stils, die den Vorgang aus der Sphäre des peinlichen Realismus in die des Tragischen hob.

Hedwig Bleibtreu hat nie so frei, so groß, so klar gewirkt als neben diesem unvergleichlichen Partner, wenn dessen starke Kraft ihr gleichsam die Tonhöhe für ihre Leistung gab. Die schlicht bürgerliche Gestalt ihrer Frau Alving umweben Schauer antiker Heldengröße. Sie läßt keine Schwäche aufkommen, sie gestattet sich keine Nerven. Der herben Tüchtigkeit ihres Wesens haben lange Leidensjahre den Stempel aufgedrückt, ohne sie zu brechen. Ihrer Schönheit hat die Zeit zugesetzt und sie selbst tut nichts, ihr zu Hilfe zu kommen. So, aller Eitelkeit bar, wie es diese altmodisch einfache Tracht bezeugt, sind nur Frauen, die mit dem Leben abgeschlossen haben. Doch je weniger sich Frau Alving in Szene setzt, desto mehr tritt ihre Überlegenheit hervor, die sich auf eine von Energie durchsättigte innere Ruhe gründet. Ihr Wesen steht im Zeichen absoluter Klarheit; einer Klarheit, die einerseits bis zur Nüchternheit der Verstandesnatur, andererseits bis zur Abklärung lautester Entsagung geht. Die freie Stirn, der offene Blick, die entschiedene Sprache, alles atmet Ehrlichkeit und Geradheit. Daß diese

Frau, die mit der hellen Fackel ihres Denkens alle geheimnisvollen Untiefen der Gemütswelt, alle dunkeln Abgründe der Natur zu durchleuchten meint, dennoch an Gespenster glauben muß, an denen ihr Scharfsinn, ihre Vorsicht und ihre Tüchtigkeit zuschanden werden, darin liegt ihre Tragödie.

Eine grausame Ironie des Schicksals macht Helene Alving, deren Wesen keine Winkelzüge kennt, zweifach zum Opfer der konventionellen Lüge. Sie heiratet den ungeliebten Mann und der geliebte entwickelt sein Wesen mehr und mehr zu einer Verkörperung scheinheiliger sozialer Verlogenheit. Manders hat jedes Gefühl für die Wahrheit verloren, weder die Selbstlüge noch der plumpe Betrug anderer (Engstrands) kommt ihm zum Bewußtsein. Frau Alving, die die Lüge als etwas Widernatürliches haßt und sich nach Wahrheit sehnt, hat ihr ganzes Leben auf eine Lüge aufgebaut. Ihre Konventionsheirat, ihre Rückkehr zu dem ungeliebten Gatten, nachdem der Versuch ihres Herzens, sich durchzusetzen, mißlungen ist; das Vertuschen der Verworfenheit Alvings, die Ehrung seines Andenkens, Frau Alvings Verhältnis zu Regine, das künstliche Ausbilden eines väterlichen Ideals für Oswald — alles ist nur eine große Lüge. In diesem Götzendienst hat sie ihre echteste, beste Kraft aufgerieben, vergeudet. Nun, da es zu spät ist, gehen ihr die Augen auf über das Mißverhältnis von Einsatz und Gewinn, und mit jener unerbittlichen Klarheit des Urteils, die sich selbst so wenig schont wie andere, empfindet sie mehr Ekel als Gram. (II, „Was sagen Sie denn von mir, die ich hinging und mich mit einem gefallenen Manne trauen ließ —", oder: „Wie feig bin ich gewesen".

Daß sie sich selber nichts vormachen und doch aus dem Lügengewebe, in das sie sich eingesponnen, nicht mehr hinaus kann, ist der tragische Konflikt dieser armen Seele in Not. Aus Feigheit vor der Meinung der Welt beging sie, was sie nun als Schuld empfindet. Darum bäumt sie sich jetzt in revolutionärem Widerwillen gegen herrschende Rücksichten und Gepflogenheiten auf (II: „O ja, Gesetz und Ordnung! Zuweilen mein' ich, die stiften in der Welt alles Übel an"). Sie zieht heilig gehaltene Grundsätze in Zweifel (II: „Muß Oswald den Kammerherrn Alving achten und lieben?"). Sie hat jetzt ihre eigene, aber bestimmte Meinung in die sie sich wenig dreinreden läßt (I: „Das sind Bücher, die ich lese"). Und dennoch kann sie tatsächlich nicht über jene konventionellen Bedenken hinaus, die ihr als Atavismus, als etwas Gespenstisches im Blute liegen. Dieses Gespenstische ist bei ihr keine geheimnisvolle Mystik, sondern ein düsterer, schwerer Druck.

Frau Alving könnte, wie Ella Rentheim, Manders anklagen, daß er das Liebesleben in ihr gemordet habe. Vorübergehend tut sie es auch (II: „Es war ein Verbrechen an uns beiden", oder: „Ja, Manders, das ist Ihr Werk gewesen" — mit herbem Spott und der Bedeutung: mein verfehltes Leben war Ihr Werk, wo Manders von erfüllter Pflicht redet). Aber sie ist eine strammere, unsinnlichere Natur als Ella. Sie hat es dahin gebracht, ihrem verpfuschten Dasein eine positive Seite abzuringen. Tätig als Herrin in Haus und Hof, energisch und erfolgreich am Werk, die Schande des Hauses zu verdecken, hat sie statt der versagten Liebe die Arbeit in den Mittelpunkt ihres Lebens gerückt, hat ihre Existenz erträglich gemacht, indem sie sich einen Wirkungskreis schuf. So repräsentiert Helene Alving den Typus der modernen Frau, deren Lebensinhalt nicht ausschließlich die Liebe ist. Der Kampf ums Leben hat den Stahl ihrer Seele im Feuer gehärtet und blank poliert.

Nicht das Herz hat in ihrem Dasein die führende Rolle gespielt, sondern die Vernunft und deren Vorzüge. Was sie für den Gatten — für den lebenden wie für den toten — getan, war nichts weniger als ein Werk der Liebe. Sie denkt seiner und seiner Orgien mit Abscheu. Es geschah ohne Seelengröße, zweckbewußt für den guten Ruf und für Oswald. So ist auch die Alvingstiftung kein Ausdruck der Versöhnung, wie sie der Tod für manches lebenslange Zerwürfnis bringt, sondern die Abfertigung einer aus Verstandesrücksichten selbst auferlegten Pflicht. Die Entschiedenheit, mit der sie jedes weitere Einstehen für die Schöpfung ablehnt, enthüllt den völligen Mangel an innerem Anteil (I, auf Manders Frage: Würden Sie den Schaden ersetzen können? „Nein, das sage ich Ihnen offen, das könnte ich auf keinen Fall" — im Tone eines unbedingten: Ich will nichts mehr damit zu tun haben). Ihre starre Gleichgültigkeit beim Brande gewinnt schließlich fast einen Anflug von Schadenfreude (III: „Niedergebrannt alles! Bis auf den Grund" — mit einer Art Erleichterung). Es ist ihr lieber, daß nichts von dem auf der Lüge aufgebauten Werk übrigbleibe. Denn nicht die Pietät, nicht die Philanthropie hat es ins Leben gerufen, sondern die halb mystische Erwägung, daß das Sündengeld, das Alvings Kaufschilling für ihre Person war, nicht fluchbringend auf den geliebten Sohn übergehen solle. Nun ist die Sache ein für allemal für sie erledigt. („Ich schicke Ihnen Vollmacht nach, alles nach Ihrem Belieben zu ordnen.")

Die Strenge ihres Pflichtbegriffes bestimmt ihr Verhältnis zu

Regine: gemessenes Wohlwollen ohne Wärme. Erst die Geringschätzung, als Regine ihre gemeine Natur unverhüllt offenbart und Geld fordert, bringt die Abneigung zum Durchbruch (III: „Das sei dir gegönnt“ — in Widerwillen und Ernüchterung).

Die Mutterliebe ist der einzige Instinkt und Impuls des Herzens, den Frau Alving kennt. Aber auch ihm gegenüber gestattet sie sich keine unkontrollierte Hingabe. Sie hat zu Oswalds Bestem in herber Selbstentsagung auf seine Nähe und damit auf den letzten Sonnenstrahl der eigenen Existenz verzichtet. Und sie ertrug das Opfer ihrer werktätigen Liebe mit so viel Energie und Überlegenheit, daß nicht nur Manders, sondern Oswald selbst ihr den Vorwurf der Gleichgültigkeit machen konnte. Bei Manders Worten: „Es war Ihnen lästig, Mutter zu sein, und Sie taten Ihr Kind unter fremde Leute“, entringt sich ihr ein unwillkürlicher Schrei. Sie verfällt bei seiner Predigt („Sie sind eine schuldbeladene Mutter“) in leises Weinen, kämpft aber ihre Erregung nieder. Rührseligkeit ist ihrem Wesen fremd. Oswald gegenüber lehnt sie jedes Eingehen auf häusliche Verhältnisse ab, als ließe die Vergangenheit sich gewaltsam verscheuchen. (I: „Ach, gar nichts mehr weißt du aus jenen Jahren“; oder: „Das kann einem gesunden Burschen nur guttun. Und besonders einem, der das einzige Kind ist“ — halb scherzhaft, halb in dem autokratischen Ton der Mutter, der jede Diskussion abschneidet.) Und doch geizt und hungert ihr Herz nach dem lange Entbehrten als nach der letzten Möglichkeit eines Glückes. Angstvoll klammert es sich an diesen Hoffnungsstrahl wie in banger, nicht eingestandener Ahnung, daß er sie täuschen könnte. In ihr Mutterglück mischt sich Furcht. Frau Alving strahlt in Oswalds Nähe. Sie wickelt ihn förmlich ein in zärtlich besorgte Blicke. Doch die zagende Unsicherheit, dem so Reizbaren gegenüber das Rechte zu treffen, läßt sie die äußerste Vorsicht beobachten. Sie ist dem nervösen Sohne gegenüber fast schüchtern; ihre Nachgiebigkeit gegen seine krankhaften Schrullen wirkt rührend. Sie steht unter der Herrschaft jenes nicht durch den Augenblick hervorgerufenen allgemeinen Mitleids, das so häufig ein wesentlicher Einschlag der Mutterliebe ist. (I, „Mein armer Junge!“) Doch sie ist keine Pessimistin. Sie glaubt die Schicksalsfäden in der Hand zu haben und zu einer lichten Zukunft verweben zu können. Die Enttäuschung trifft sie als ein jäher, unerwarteter Schlag. (Erster Aktschluß: eine Hand an die Stirn gepreßt, während die andere sich an die Tischkante hält, tonlos: „Gespenster!“

oder II, mit zurückgebogenem Oberleib und vom Entsetzen starren Augen: „Oswald, — du sitzt noch bei Tisch?")

Oswald gegenüber verliert Frau Alving ihre kategorische Sicherheit. In ihren Ermahnungen waltet eine gewisse Vorsicht: („Du solltest nicht so lange bei Tisch sitzen bleiben, Oswald!" oder; „Lieber Oswald, mit Liqueur solltest du vorsichtig sein" — schüchtern und bekümmert vorgebracht, fern von jedem Vorwurf, ja jedem Besserwissen.) Je tiefer ihr Kummer über ihn wird, desto weicher, ruhiger, schmiegsamer ist sie, desto mehr bestrebt, ihm wohlzutun. Sie läßt ihrer Zärtlichkeit im Liebkosen, Streicheln, Händedrücken freien Lauf. Seine Beichte vernimmt sie in wachsender Herzensangst. Sein Gemütszustand bringt sie zur Verzweiflung. Sie muß Abhilfe schaffen — um jeden Preis, wenn es nicht anders geht, gegen ihre bessere Einsicht. (II, „Mehr Champagner! Eine ganze Flasche" — außer sich, im Tone eines verzweifelten Entschlusses.) Doch als die Situation sich aufs Kritischste zuspitzt, findet sie nach der Art starker Naturen die energische Grundnote ihres Wesens wieder (II: „Das geschieht nicht, Oswald!" — mit Schicksalsunerbittlichkeit, ohne jedes Gefühlsmoment). Sie ist wieder sie selbst. Und nun kommt wie eine Erleuchtung die Erkenntnis des Zusammenhanges der Dinge, der Verkettung von Ursache und Wirkung, von Schuld und Unglück über sie.

Der erste Eindruck der großen Enthüllung auf ihre Klarheit suchende Seele ist der der Befreiung. Jetzt darf sie ohne Pietätlosigkeit wahrheitsgetreu zu dem Sohne von seinem Vater sprechen, denn nun weiß sie mit einem Male, daß sie, die Unbescholtene, als die Mitschuldige des so streng Verurteilten vor ihrem Kinde steht. Durch den geliebten Sohn gehen ihr die Augen auf über den ungeliebten Mann. Die Schuld der Verhältnisse, ihre eigene Schuld, alles hat sie dem Gatten aufgebürdet. Nun sieht sie ein, daß er nicht anders konnte, und mit dieser Einsicht gelangt sie zur Milde, zur Versöhnung, zur Freiheit dem Toten gegenüber. Frau Alving hält Selbsteinkehr. Der Tugendstolz ihrer Makellosigkeit schmilzt wie eine Eisrinde von ihrem Herzen und in leiser Zerknirschung fällt das Geständnis eigenen Fehlens von ihren Lippen. (III: „Ich fürchte, Oswald, daß ich deinem armen Vater das Haus unerträglich gemacht habe" — den Kopf an Oswalds Schulter gelegt, im Flüsterton.) Als sie jetzt freimütig von Alvings Vergehungen spricht, ist ihre das Ärgste nur vornehm andeutende Mäßigung nicht minder charakteristisch für ihre innerste Lauterkeit wie vordem ihre Strenge. (III: „Und dann verfolgte

mich tagaus, tagein nur immer der eine Gedanke, daß Regine im Grunde ebensogut in dieses Haus gehöre — wie mein eigenes Kind —" leise, aber entschieden.)

Die Erkenntnis, daß sie Oswald nicht besitze, daß sie ihn erst erringen müsse, trifft ihr Herz als ein neuer Schicksalsschlag (III: „Gespenster!" — entgeistert, wie zusammenbrechend unter der entsetzlichen Enthüllung). Aber ihre Selbstzucht weiß sich ins Unvermeidliche zu schicken („Ich will genügsam sein —" gepreßt, zitternd, gleichsam in dieser Hochflut seelischer Qual die letzte rettende Planke erhaschend.)

In ihrer Mutterliebe kommt das starke Temperament noch zu Wort, das einst die junge Helene Alving aus dem Hause des Gatten zu Pastor Manders trieb und das seither das Leben so gründlich in die Schule genommen. (Der gellende Aufschrei: „Oswald! — Nein! — Nein!" — im Lehnstuhl zurücksinkend, mit starrem Auge und ausgestreckter Hand, als wollte sie Oswalds eben ausgesprochenes Vernichtungsurteil beschwören.)

Mühsam flüchtet sie sich aus ihrer Verstörtheit in eine hätschelnde Zärtlichkeit („Das Kind hat seine Mutter"). Gleich darauf löst Oswalds Ansinnen, ihm nötigenfalls den Gnadenstoß zu geben, einen elementaren Ausbruch des Jammers und der Verzweiflung in ihr aus. („Das überleb' ich nicht!") Eine Hetzjagd aus der Stube hinaus und wieder zurück beginnt, ein Stöhnen, Rufen, Schreien in Todesangst. Keuchend, vernichtet weicht sie, als Oswald sie bei ihrer Mutterliebe packt, der Übergewalt („Hier, meine Hand"). Sie verspricht ihm den letzten übermenschlichen Liebesdienst, wie man einem kranken Kinde Unmögliches verspricht in der Hoffnung, daß die Erfüllung nie gefordert werde, daß mit der bangen Schreckensnacht auch der Wunsch verflogen sei. Wie man einem verschreckten Kinde Gespenster ausredet, so spricht sie ihm zu. Sie tändelt mit ihm, streicht ihm das Haar aus der Stirn, versucht zu lächeln. Zu guter Letzt bricht Frau Alving, die Wahrheitsliebende, in deren Leben die Lüge eine so verhängnisvolle Rolle gespielt, dem Sohne das Wort. Zweimal wollte sie stärker sein als die Natur und sie zu ihrem Willen zwingen, beide Male ist sie unterlegen: damals, als sie den Sohn vor der verhängnisvollen Erbschaft des väterlichen Besitztums bewahrte und nicht erwog, daß sie ihn nicht vor der verhängnisvolleren des väterlichen Blutes schützen konnte; und jetzt, da sie Oswald ein Zugeständnis macht, dessen Ausführung dem unter dem Einfluß komplizierter Gewissensprobleme stehenden modernen Menschen unmöglich ist. Neben dem unzurechnungs-

fähigen Sohne steht Frau Alving im grausamen Bewußtsein ihrer Vernichtung, den Oberleib zurückgeneigt, die Hände an den Hinterkopf gelegt, mit geöffneten Lippen nnd stieren Augen, ein Bild des Wahnsinns.

Kainz-Oswald war in seinem Grundhabitus der Sohn dieser Mutter, von Natur aus stramm, offen, arbeitsfroh, der abgesagte Feind jeder Affektation und Heuchelei. Das Problem der Rolle schien für ihn in der Frage zu liegen: wie wirkt auf einen Menschen von moralisch gesunder Veranlagung das Bewußtsein der unverschuldeten, unentfliehbaren, gräßlichen Todeskrankheit? Noch waren äußerlich keine Spuren des Siechtums merkbar. Noch besaß die schmiegsame elegante, doch ohne Geckerei gekleidete Gestalt ihre sichere Haltung und die Elastizität der Bewegung. Nur die Ataktikern eigene Gewohnheit, beim Sitzen mit ausgestreckten Beinen die Füße zu kreuzen, fiel Kennern auf. Das bartlose, ausgesprochen häßliche Gesicht hatte noch eine frische, gesunde Farbe, aber das glattgekämmte schwarze Haar zeigte schon eine Neigung zur Glatze; die Augen waren glanzlos und ihr verschleierter Blick gab der ganzen Erscheinung etwas Gedrücktes. Die Stimme, nasal und ohne Schmelz, klang nüchtern und herzlos. Er sprach leise, mit einer gewissen Blasiertheit und nicht eingestandenen Gereiztheit, in der Regel obenhin. Alles war ihm unendlich gleichgültig oder zuwider, und das ängstliche, häufig vergebliche Streben, jeder Aufregung auszuweichen kennzeichnete den Neurastheniker, die Unkontrolliertheit der äußeren momentanen Eindrücke den Hysteriker. (II: „Bei so trübem Wetter?“ — weinerlich, angewidert; oder II, als die Mutter zögerte, ihm etwas zu trinken zu geben. „Ach, irgend was!“ — in dem ungeduldigeu Eigensinn, den jeder Widerspruch in ihm hervorrief; oder ebenso: „Du darfst nichts dagegen haben!“ Selbst gegen Regine, III: „Warum nennst du mich nicht Oswald“ —, ärgerlich, wie ein verwöhntes Kind.

Er pflegte plötzlich in sich selbst zu versinken und sich dann aus seinem Brüten über das Unvermeidliche gewaltsam aufzurütteln. Die Verstimmung lastete wie der Druck eines Verhängnisses auf ihm. Der stete Drang, sich Gewißheit über seinen Zustand zu verschaffen, äußerte sich in einem forschenden, sozusagen ausholenden Wesen. Bemerkte Manders Oswalds Ähnlichkeit mit seinem Vater, so maß er ihn, betroffen, mit einem tiefen Blick, der deutlich sagte: Wirklich! also doch!

Nach der Erzählung seines Kinder-Rauchabenteuers ließ er eine lange Pause düstern Sinnens eintreten. Die quälenden Zweifel

gleichsam abschneidend, fragte er dann plötzlich in scheinbarer Gleichgültigkeit: „Trieb Papa öfters solche Possen?“ — „Ich bleibe auf unbestimmte Zeit“, wurde ebenfalls aus dem Gefühle der Krankheit heraus gesprochen in einem Tone, der alle weiteren Fragen abwehrte. Selbst seine Arbeitssehnsucht war ins Krankhafte gesteigert. (I: „Papa hat so viel geschaffen“ — im Tone innerlichst emporquellenden Neides). Ich kann nichts schaffen! klagte es zwischen den Zeilen. (II: „Nicht arbeiten können“ — in unerträglichem Gequältsein).

Daß er nicht arbeiten konnte, schien ihm das wahrhaft Tragische an seinem Zustand. Alles andere bereitete ihm nur Überdruß. Jeden Augenblick durchbrach er die mühsam erstrebte Selbstkontrolle. Der Behauptung des Pastors, Oswald wäre in zu zartem Alter aus dem Elternhause weggegeben worden, stimmte er mit einer Lebhaftigkeit bei, die aus dem Rahmen seiner höflich reservierten Stellung gegen Manders herausfiel und der Vermutung entsprang, er habe sich die Krankheit durch Jugendtorheiten zugezogen. Er zeigte sich gereizt gegen die Mutter, die ihn in sein Verderben hinausgeschickt. Gleich darauf erhitzte er sich als Anwalt der freien Liebe in schneidender Ironie gegen Manders.

Ebenso leicht erregbar war seine Sinnlichkeit. Regine machte ihm bei ihrem ersten Erscheinen Eindruck. Sein Blick ruhte auf ihr wie magnetisch gebannt; ein häßliches, wohlgefälliges Grinsen verunstaltete sein Gesicht. Auf ihre Frage: „Wünschen Herr Alving weißen oder roten Portwein? antwortete er in einer durch die Frage nicht motivierten Verzückung: „Beides, Jungfer Engstrand“. Sein Auge bohrte sich förmlich in das ihre und brannte in sinnlicher Glut.

Das körperliche Behagen, das ihn in ihrer Nähe überkam, wirkte nur darum nicht zynisch, weil sich zugleich der Egoismus des Kranken darin ausdrückte. Jedes gleichgültige Wort wurde eine Werbung (III: „Danke schön“ — kokett, liebenswürdig, mit Verbeugung). Nach dem Champagner wurde er aufgeräumt. Sein Auge hüllte Regine in die Blicke eines Raubtiers, das seiner Beute sicher ist („Ist sie nicht prächtig?“ — in tierischem Lustgefühl). Auf Reginens schnödes Weggehen reagierte er nur mit Widerwillen gegen den Vorgang. Seine Enttäuschung wurzelte in ihrem Verwandtschaftsgrade, nicht in ihrer Herzlosigkeit; und die Mitteilung, daß sein Übel ein ererbtes sei, war ihm die ungleich wichtigere Enthüllung. Sie erschütterte ihn, und er verbarg das innere Entsetzen nur schlecht hinter einer allgemeinen Schnuppigkeit.

Das Bestreben, jeder Gefühlsdemonstration aus dem Wege zu gehn, gab auch in Oswalds Verhältnis zur Mutter den vorherrschenden Ton. Was unwillkürlich von Zärtlichkeit durchbrach, war das Anklammern des Kindes an die Mutter in seiner furchtbaren Angst. Er wußte, es würde besser werden, wenn er es nur über sich gewänne, mit ihr über das drohende Unheil zu reden. Jetzt, im Zimmer auf und abgehend, faßte er sich ein Herz. (II, „Darf ich mich zu dir aufs Sofa setzen?") Er wagte es nicht, sie dabei anzusehen. Bei „Und da sagte der alte Zyniker" — wandte er sich ganz von ihr ab, die Finger der verschränkten Hände schienen sich aneinander wund zu reiben, und stoßweiße, in abgerissenen tonlosen Sätzen würgte er das Geständnis heraus.

Plötzlich übermannte ihn die Verzweiflung. Er stürzte der Mutter zu Füßen, vergrub den Kopf in ihrem Schoß und stieß als wilden Aufschrei die Worte hervor: „Mutter, ich bin geistig gebrochen —". Wieder neben ihr sitzend, gewann er seine Selbstbeherrschung zurück und suchte herrisch auch in der Mutter jeden Gefühlsausbruch hintanzuhalten. „Die Angst, die schreckliche, tödliche Angst" schüttelte ihn vor Grauen und Entsetzen. Sie steigerte sich noch im dritten Akt. („Schließt alle Türen!"; „Diese tödtliche Angst!" — mit einem hysterischen Aufschrei.) Der Brand übte eine zerstörende Wirkung auf ihn aus. In der Hast, in der er seinen Hut suchte, um auf die Feuerstätte zu eilen, konnte man etwas Steifes, Gebundenes an seinem Gange wahrnehmen. Er verlor im Tumult die Besonnenheit und kehrte fahl, verstört, mit erloschenen Augen, ungeordnetem Haar und offenem Hemdkragen zurück, ein Bild der Erschöpfung, ein Bündel zitternder Nervenaffekte. („Nichts bleibt übrig von dem, was an Papa erinnert. — Ich verbrenne ja auch" — resigniert, apathisch; „Nein — nein, nicht schlafen!" — ein wildes Auffahren.) Dennoch trat das Pathologische niemals als Moment von selbständigem Interesse in den Vordergrund. Die Meisterschaft lag in der bescheidenen Zurückhaltung, die sich damit begnügte, den dunkeln Untergrund für die schmerzensreiche Betätigung der Mutterliebe herzugeben. Gerade hier, wo Kainz die eigene Kunst auf einen Gipfelpunkt trug, mag mancher geglaubt haben, daß er seiner Partnerin nur sekundiere. Er horchte auf ihre Enthüllungen mit einer Spannung, die bis zum physischen Schmerz gesteigert schien. Reglos, steif, mit aufgerissenen Augen saß er neben ihr. Durch die aufeinandergepreßten Zähne geraunte Zwischenreden verhallten tonlos. Als er vernahm, daß schon bei seiner Geburt sein

Vater ein gebrochener Mann war, entrang sich ihm ein kurzer, leiser, schriller Fistelton. Er erhob sich, seine Bewegung hinter einem zur Schau getragenen Zynismus verbergend, während er die Hand an den Hinterkopf preßte, wie um ihn zu schützen, daß er standhalte.

Die häßlichen Seiten seiner Natur kamen jetzt unverhüllt zum Vorschein, eine kurz angebundene Rücksichtslosigkeit, die nur das eigene Ich gelten läßt (II: „Es ist beschlossene Sache"). Er braust gegen die Mutter auf, weil ihre Zärtlichkeit ihm eine schädliche Emotion bereiten konnte (III: „Ja wohl, das sind alles solche Redensarten", — wobei das „ja" in hysterischer Ungeduld während ihrer Rede unzählige Male leise wiederholt, allmählich zur normalen Tonstärke anschwoll. Gleich darauf gewann sein besseres Ich wieder die Oberhand. In ebenso leidenschaftlicher Reue küßte er ihr beide Hände und umarmte sie mit der fast rührend, wie das Umverzeihungbitten eines Kindes wirkenden Erläuterung seines absonderlichen Wesens: „Vergiß nicht, daß ich ein kranker Mensch bin, Mutter". Je unduldsamer er gegen ihre Erregung wurde, desto aufgeregter war er selbst. Sein „Schrei nicht. Ich kann's nicht ertragen!" war selbst ein Aufschrei in namenloser Qual. Er beugte damit einem erwarteten Ausbruch der Mutter vor, die noch gar nicht geschrien hatte. In immer sinnloser werdender Angst suchte er ihr das Versprechen abzugewinnen, seinen Qualen nötigenfalls ein Ende zu machen. Er streichelte ihre Hände. Es war ein kindliches Abschmeicheln („Mutter, du hast eine starke Seele" —). Dann wieder wurde er ingrimmig und vorwurfsvoll („Bist du nicht die Nächste dazu?") Dann ging er bis zur Roheit und Wildheit („Ich habe dich nicht um das Leben gebeten").

Von seiner Krankheit bestrebte er sich in einem trockenen, sachlichen Tone zu sprechen. Nur der Passus über die Gehirnerweichung wurde zu einer Art Phantasie („Ich finde, der Ausdruck klingt so schön. Ich muß dabei immer an Vorhänge von kirschrotem Seidensammet denken — an etwas, woran sich's delikat herunterstreichen läßt" — mit immer starrerem Blick und einem eingebildeten wollüstigen Genießen der Farbe und des Betastens, das bereits den Ausbruch der gefürchteten Krise bedeutete.

Der um Hilfe hinauseilenden Mutter stürzte er nach („Wo willst du hin, Mutter" —, das letzte Wort, rufend, mehrfach wiederholt). Das kühne, rasche, laute Zusammenspiel erweckte den Eindruck eines moralischen Ringkampfes.

Dem Paroxismus folgte die Erschöpfung. Nach Atem ringend,

das Haupt auf die Brust gesunken, lehnte Oswald an einem Stuhle, über dessen Rücken der Arm schlaff herabhing. Das Zucken der gekrampften Hand verriet, wie es in ihm wühlte und wogte. Die Mutter gab ihre Einwilligung. Er schien sich langsam zu sammeln. Er wollte sich aufs Sofa setzen. Aber sein Tritt war unsicher, er glitt aus und hielt sich mit einem leichten Oh! an der Mutter aufrecht. Plötzlich brach er schwer wie eine leblose Masse im Lehnstuhl zusammen. Die Augen rollten und verglasten. Ein angstvoller, unruhiger Gesichtsausdruck ward in jähem, ruckweisem Verfall der Züge zum Bild des Blödsinns mit verquollenem Munde und vorgeschobener Zunge. Sein dreimaliges: „Die Sonne!" ging von der Gleichgültigkeit durch den weichen Ton eines weinerlichen Kindes in das kaum artikulierte Lallen vollkommener Bewußtlosigkeit über. Auch hier war bei starker Realistik mit höchstem künstlerischem Geschmack der Spitalseindruck vermieden und durch die Kürze der Katastrophe ein gewissermaßen symbolisches Bild des Krankheitsprozesses gegeben. Die Absicht des Dichters konnte nicht reiner und vollkommener verwirklicht werden.

Grillparzergestalten

Ernst Hartmann: Leon — Hedwig Bleibtreu: Medea — Olga Lewinsky: Margarethe

Es gibt unter Grillparzers Figuren viele, die dem Schauspieler kein Problem zu lösen geben. Sie sind eindeutig, sie lassen kaum eine verschiedene Auffassung zu. Gleichzeitig aber repräsentieren sie so geschlossene und markante Individualitäten, daß sie nichtsdestoweniger zu den interessanten Aufgaben gehören. Ihre vom Dichter in bestimmtestem Kontur gegebene Physiognomie setzt im Schauspieler eine starke adäquate Persönlichkeit voraus, die, in diesen Umriß hineingelegt, ihn erst voll ausgestaltet. Von einer individuellen Erfassung kann bei solchen Rollen, gerade wo sie in vollkommener Entsprechung verkörpert werden, kaum die Rede sein, weil eben die Absicht des Dichters ohne Gewaltsamkeit nur eine und keine andere Deutung zuläßt. Doch indem der Schauspieler die Linien des poetischen Bildnisses stärker nachzieht, verhilft er ihm erst zur intensiven Lebendigkeit. Die schauspielerische Arbeit gipfelt hier in einer Charakteristik, die nicht eigentlich schöpferisch genannt werden darf, die fast lediglich in der Herstellung einer einheitlichen Stimmung und in der liebevollen Ausführung der Details beruht, für den Dichter im betreffenden Falle aber nicht weniger tut als eine in selbständiger Gedankenarbeit schöpferisch zu Werk gehende Leistung. Die folgenden Beispiele solcher Rollen repräsentieren Bühnenkunstwerke, deren Wert in der vollkommenen Lösung der von diesem Gesichtspunkte aus gestellten Aufgabe besteht.

* * *

Ernst Hartmanns Leon („Weh' dem, der lügt") stand in geschlossenster Übereinstimmung des inneren und des äußeren Menschen ganz und gar im Zeichen liebenswürdigster Anmut. Die Jugendlichkeit der Erscheinung, das zarte Blond und rosige Weiß, die graziöse Rundung der lebhaften Geste, der weiche Wohllaut der Sprache, die himmelblaue

Tracht, kurz alles an diesem Koch hatte etwas Prinzenhaftes. Im Rahmen einer angeborenen Vornehmheit, die an vielen Stellen auch die banalere Bezeichnung Eleganz vertrug und die Grenze des Gezierten und Überpolierten nicht immer haarscharf innehielt, spielte sich die ganze Skala des Burschikosen, Naseweisen, Verwegenen, Pfiffigen, Dreisten, Unbotmäßigen mit einer Verve ab, die der mehr konstruierten als naturwahren Gestalt einen täuschenden Schein ungezwungenster Natürlichkeit verlieh. Der Koch war ein verkappter Königssohn, dessen adlige Natur immer siegreicher durchbrach und dem Träger dieser in eine ideale Sphäre gerückten sagenhaften Handlung nicht übel anstand Als später Kainz seinen Leon in einer schmierigen Küchenschürze spielte und aus ihm einen ungehobelten Menschen von prickelndem Geist und Temperament machte, hatte man in Wien doch immer die Empfindung, daß damit dem Willen des Dichters Gewalt geschehe. Von naturalistischer Wahrheit im modernen Sinne ist in Grillparzers Lustspiel mit seinen typisch gehaltenen Charakteren, seinen märchenhaften Voraussetzungen und Vorgängen schlechterdings nichts zu spüren. Was er uns hier als Natürlichkeit vorführt, ist bestenfalls ein Stück feiner, zierlicher, von Zimpferlichkeit nicht durchweg freier Biedermeiernatur, ganz und gar durchtränkt von Romantik, und in diesem Milieu war Hartmanns romantischer, höchlich von der Kultur beleckter Leon der echtere. Seine Verachtung des Geizes („Pfui alle Knauserei" — vom Naserümpfen bis zu wegwerfender Geringschätzung) hatte nichts Moralisierendes, sondern war halb die Laune des Kavaliers, halb des Kindes, die beide den Wert des Geldes nicht kennen. Seine hohe Einschätzung der edlen Kochkunst hatte mit der naiven Verfressenheit des Naturmenschen nichts zu schaffen. Sie entsprang dem Kennertum des Gourmands und dem Selbstgefühl des Schöpfers kulinarischer Genüsse (I: „Leon der Koch!" — in protziger Aufgeblasenheit. Oder I: „Doch sprech' ich hier in Amt und Pflicht" — voll prahlerischer Wichtigtuerei). Seine Ungebärdigkeit gegen den Bischof schlug niemand höher an als kindischen Trotz. In seinem aus allerlei Humoren zusammengesetzten Temperament sprach die Herzenswärme am lautesten. Er war in erster Linie ein „tüchtiger Bursch", und die Überzeugung, daß er es sei, gab ihm jene frohe Lebenskraft, die sich in allen Lagen durchsetzt. So blieb er bei aller Politur und Feinheit der wackere, ehrliche Kerl, der nie ins Weichliche oder Weibische verfiel. Seine Pfiffigkeit (I: „Ich lög' mich schon heraus!") ging Hand in Hand mit schelmischer Treuherzigkeit (I: „Wenn nicht ein bischen Lug uns helfen soll" —), und die Behendig-

keit des Geistes hielt der federleichten Beweglichkeit der Glieder die Wagschale. Diese kam am glänzendsten im zweiten Akt zur Geltung, in der übermütigen Laune, in der Leon im Vollgenusse der Situation sein Spiel mit den Barbaren trieb, Kattwald bald von oben herab behandelte (II: „Und meine Qualitäten —"), bald mit mitleidiger Geringschätzung („Hier nährt man sich" —); den ingrimmigen Bramarbas bald durch seinen herrischen Ton einschüchterte („Ich sag euch, vor die Hunde!"), oder ihm von dem erhöhten Standpunkte eines Tisches herab seine Bedingungen diktierte („Wenn ihr viel sprecht" —); oder in dreister Ehrlichkeit aufbegehrte, in der Küche polterte, den Gaumen des ungeschlachten Wilden mit der Vorspiegelung leckerer Bissen kitzelte („Rehbraten etwa" —) — immer sprühend von vollsaftigem Humor und witziger Laune, immer die feine Grenzlinie zum Possenhaften einhaltend, immer geschmackvoll und diskret. Jenes undefinierbare Etwas, das den auf des Lebens Höhen Heimischen anhaftet, verließ ihn nie. Er hatte seinen Übermut doch stets in der Hand und seine Herrenlaune schnitt die Ausgelassenheit oft jählings ab (II: „Sie mögen zusehen, wie sie heut sich nähren —"). Ein schwärmerischer, fast sentimentaler Ton schwang, ohne vorlaut zu werden, in aller Lustigkeit mit (II: „Es geht nicht, Nur daheim ist Arbeit Lust"; oder II: „Kommt dir die Lust, ein kluges Wort zu sprechen, So geh in Wald hinaus und sag's den Bäumen" —; und viele andere Stellen).

Gegen Edrita spielte er unbeschadet der Burschikosität den Liebhaber (II: „Schönheit war und ist So Adelsbrief als Doktorhut den Weibern" — nicht ohne einen Anflug galanter Feierlichkeit). Bei: „Sorgst du um mich?" war er bereits völlig in ihrem Banne.

In Leons rühriger und findiger Tätigkeit des dritten und vierten Aktes kam bei Hartmann kein wesentlich neues Moment hinzu. Während Kainz hier mit der ganzen Kraft seines Könnens einsetzte und den Charakter in kräftiger Steigerung zu immer höheren Sphären emportrug, blieb Hartmanns Leon im wesentlichen ohne innere Entwicklung und überraschte den Zuschauer so wenig durch neue Eigenschaften als er ihn enttäuschte. Am einschneidendsten trat die verschiedene Auffassung beider Künstler in dem Gebet des fünften Aktes hervor („Ich bitte nicht mehr Hilfe, nein ich ford're!"). Bei Kainz bildete es den Angel- und Glanzpunkt der ganzen Leistung. Leon wuchs zum trotzigen Heldenjüngling empor, der im Mannesbewußtsein den Himmel herausfordert. Hartmann blieb immer derselbe liebenswürdige Prachtjunge, und wenn er seine Hand gen Himmel reckte, war es, wie wenn ein

Kind sich drohend gleich auf gleich mit den ewigen Gewalten stellte, doch allsobald seine Vermessenheit einsähe („Ich bitte immer noch" — ein Wiedergutmachenwollen der ungeziemenden Keckheit, von liebenswürdigstem Humor, mit ausdrucksvoller, abwehrender Geste.) Kainz löste im Zuschauer Spannung und Erschütterung aus, Hartmann ein wohltuendes, befreiendes Lächeln. Ähnlich verhielt sich die Schlußwirkung beider Künstler. Kainzens Leon war eine seiner zahlreichen Jünglingsgestalten, die im Laufe der Handlung vom Knaben zum Manne reiften. Hartmanns Leon war auch nach dem bestandenen Wagestück der „tolle Bursch, der Wackere, Treue", als den der Bischof ihn zur kühnen Fahrt entlassen hatte. Seine Verschämtheit („Nun gar so rein ging's freilich denn nicht ab"), sein Geflunker, hinter dem er die verletzte Liebe verbergen will („Das Reisen wird Gewohnheit"), sein Guter-Jungen-trotz („Ja, du!"), alles das war nicht ernster, nicht gewichtiger als es die liebe goldene Jugend nimmt. Nur eins hatte sich seit dem Anfang geändert: Leon war jetzt auch äußerlich, was er innerlich stets gewesen. Sein Rang entsprach seinem Wert und seinem Schliff. Der Küchenjunge kam an den Hof als an den Platz, der ihm gebührte. Alles endete wie im Märchen lachend und beglückt, als der Sieg einer idealen Welt über die plumpe Wirklichkeit. Es war ein Lustspiel in des Wortes edelster Bedeutung, wie wir es damals auf den Brettern sahen, ein voller, reiner Zusammenklang schauspielerischer Leistungen ersten Ranges — die halb naive, halb altkluge Edrita der Hohenfels in ihrer raffinierten Natürlichkeit; Lewinskys weiheumflossener Bischof, wie die milde Gottvatergestalt eines Luinischen Bildes, Gabillons Kattwald, das Kabinettstück eines trunkseligen Polterers, Roberts Attalus, die personifizierte adlige Dekadenz, Baumeisters (dann Thimigs) dummer Galomir, mit seinen undefinierbaren Naturlauten — hinter jeder Rolle eine künstlerische Persönlichkeit von eigenster Note. Damals genoß man, wo man sich heute im besten Falle unterhält.

* * *

Bei dem glücklichen Wurf, den Hedwig Bleibtreu mit ihrer Medea tat, mag der scheinbar erschwerende äußere Umstand, daß sie nach der Wolter an die Rolle herantrat, von ausschlaggebender Bedeutung gewesen sein. Mit den starken Seiten der Wolter konnte niemand den Wettkampf aufnehmen. Die Macht ihrer Persönlichkeit, dieses Fleisch und Blut gewordenen Temperaments, dieses wetternden, erschütternden, erhebenden, bezaubernden Dämons, und die Kraft ihrer

Ausdrucksmittel waren schlechterdings unbegrenzt. Aber in der intellektualen Bewältigung der Rolle und der technischen Durchbildung der Sprache hatte ihr Können Schranken. Sie war eine unnachahmliche Koloristin, sie blendete, packte, fesselte; aber in der Charakteristik reichte sie oft bei weitem nicht an ihre eigene Höhe hinan. Sie war und blieb immer die Wolter, und das bedeutete für die Bühne ein doppellebiges Geschöpf, halb Göttin, halb Medusa, halb Engel, halb Hyäne, halb Adelsweib, halb Dirne. Durch diese Zwiespältigkeit kam in ihre meisten Rollen ein Riß, den nur der königliche Reichtum dessen, was sie bot, übergoldete. Einem Vergleiche mit der Wolter mußte die Nachfolgerin ausweichen. Sie mußte den entgegengesetzten Weg einschlagen. Und dieser erwies sich für die Medea als der richtigere.

Die Medea der Wolter war das teils von hellenischer Hoheit, teils von der ererbten düstern Größe der Barbarengötter angewehte Überweib, gleichzeitig edle Dulderin und Rachedämon. Hedwig Bleibtreu spielt die wilde Kolchierin, das Naturgeschöpf mit urwüchsigen Trieben und von rauher Kraft. Durch harte Leiden nicht gebrochen, sondern nur geduckt, lauert sie sprungbereit, um bei der ersten Gelegenheit wieder loszubrechen. Die Wolter war durch und durch klassizierend. Ihre Schönheit, ihre Gewandung von stilvollstem Hellenismus, der ideale Flug ihres im Donnern wie im Säuseln immer gleich hinreißenden Pathos, die plastische Bildhaftigkeit ihrer Pose — alles stand bei ihr im Zeichen der griechischen Antike. Hedwig Bleibtreu dagegen kehrt auch äußerlich das Barbarenweib heraus. Kurzes schwarzes Lockenhaar umflattert das stark brünette Antlitz; ein unter der Brust gegürtetes dunkles Gewand von primitivem Zuschnitt gibt der Gestalt den Anschein amazonenhafter Schlankheit. Im griechischen — überbunt geratenen — Gewande sieht diese Medea ungriechisch aus. Sie weiß es nicht mit Überzeugung zu tragen und der Rhythmus der Bewegung ist ihr fremd. So drückt sich hier in der äußeren Erscheinung das Wesen aus. Eine geheimnisvoll düstere, doch zugleich natürliche rauhe Schlichtheit in Ton und Gebärde strebt kein anderes Pathos an als das der Naturechtheit und wirkt packend und überzeugend, weil es fast immer das Selbstverständliche trifft.

Die Medea der Wolter stand einesteils schon über ihrem Schicksal, ihre Abklärung überwog ihr Leid; andernteils lebte sie unter dem Einflusse elementarer Wut ein instinktives Leben der Leidenschaft. Die Medea der Bleibtreu ist einheitlich gehalten. Bei ihr paßt ein Zug zum andern, und eine Empfindung erzeugt folgerichtig und naturgemäß

die andere. Die Qual, die sie durchwühlt, entspringt dem mit der Welt zerfallenen Gemüt, in welchem der Trotz die Oberhand hat. Ihre Klugheit, täuscht sich selbst nichts vor. Sie ist sich darüber klar, daß Jason sie loswerden will. Wenn im ersten Akt ihr weitgeöffnetes starres Auge an seinen Lippen hängt, so spricht daraus die Furcht, seine Charakterlosigkeit ihrem vollen Umfang nach bestätigt zu hören. Ihre ängstliche Haltung geht bald in eine drohende über. Selbst wo Medea sich aufs Bitten verlegt, wird ihre Rauheit nur gemildert, nicht gebrochen. Schnüren Tränen ihr den Hals zu (II: „Den Schluß der herben Rede, welcher ist's?"), so sind es mehr die Tränen der Entrüstung als der schmelzenden Wehmut. Kein Schwelgen in Seelenschönheit oder in der Erhabenheit des Leides ist ihr vergönnt. Kaum daß hier und da ein Strahl weicheren Empfindens die Wolken auf ihrer Stirn durchbricht gleich einem nichts vermögenden Aufleuchten der Sonne vor dem Gewitter. Mit den Kindern spricht Medea in befehlendem Tone. Selbst ihre Zärtlichkeit hat etwas Barsches, Wildes (III: „Schlingt die Arme um mich her!"). Es ist mehr ein Hunger nach Liebe als ein Austeilen warmer Herzensempfindung. Sie besitzt selbst zu wenig von dem Spielerischen, heiter Unbefangenen der Kindesseele, um sich in die Natur der Kleinen versetzen zu können. Sie müssen sich vor ihr fürchten.

Gegen Kreusa schlägt Medea einen kurz angebundenen Ton an. Über Gefühlsstellen gleitet sie rasch und ohne ihre sentimentale Klangwirkung auszubeuten, hinweg. Eine starken Naturen eigene Keuschheit der Empfindung wehrt ihr jedes Zurschautragen von Weichheit. (III: „O Kolchis, o du meiner Väter Land" — tonlos, wie zu sich selbst, mit über der Brust gefalteten Händen.)

Kreusas vergeblicher Unterricht (III) macht Medea noch finsterer, mutlos und versonnen. Der Blick ihres strengen Auges scheint in die Vergangenheit zu schweifen und gewinnt etwas Visionäres. (III: „So stand er da, in Kraft und Schönheit prangend" —). Keine Erinnerung seliger Jugendstunden mildert die schneidende Klarheit über Jasons Minderwertigkeit. Die Charakteristik, die sie von ihm entwirft, wird zur bittern Anklage. Die Rede, die in gewaltiger Steigerung vom Konversationston in tragisches Pathos übergeht, wächst zu einem prächtigen Kunstwerk rhetorischer Technik empor. Als Jason unvermutet hinzutritt, ist sie fast eingeschüchtert, sicherlich weniger, weil sie soeben gegen ihn gewettert — das Wettern ist ihr heimisches Element —, sondern weil sie durch die Stärke ihrer Empörung ihre Liebe zu ihm bekannt hat.

Charlotte Wolter gestaltete ihren langsamen Abgang (III), als Jason sie gehen heißt, zu einem ausdrucksvollen Spiel. Sie gehorchte zögernd und wandte sich wiederholt mit Blicken des Mißtrauens und der Geringschätzung nach den beiden Zurückbleibenden um. Das dreimalige: „Ich weiß ein Lied" behandelte sie als Decrescendo, immer leiser, immer milder, immer wehmütiger, voll zitternden Schmerzes, der in dem hingehauchten: „Vergessen!" seinen Gipfel- oder richtiger Tiefpunkt erreichte.

Hedwig Bleibtreu beginnt lächelnd, hoffnungsvoll. Die etwas dringlichere, aber leisere, zaghaftere Wiederholung verhallt ungehört. Enttäuscht, aus der Fassung gebracht, schreit sie auf: „Jason!" — ein Aufbäumen der Herrennatur, die gewohnt ist, daß man sie hört. Doch sogleich wird sie sich ihrer Lage bewußt und die folgenden Worte: „Ich weiß ein Lied" fallen nach einer Pause, wie ein mechanisches Zuendesprechen des Satzes, versonnen, entsetzt, erstarrt, von ihren Lippen. Die Lust zum Singen ist bereits verflogen. Aber der Trotz in ihr gewinnt wieder die Oberhand und gipfelt in dem wilden „Ich lebe!" — hochaufgerichtet mit erhobenen Händen auf den Stufen, die zum Ausgange führen.

Während des Bannspruches verharrt sie reglos, in sich versunken, bis ihr der Ingrimm, den nur noch ihre Verachtung für Jason überbietet, die angestammte Kraft zurückgibt. („Hier, hier, nimm ihn" — mit hoher, schneidender, von Wut durchzitterter Stimme.) Sie zerreißt ihren Mantel, wo der Dichter nur ein Abreißen von der Schulter vorschreibt.

Einen Augenblick bricht die wunde Frauenseele durch („Allein gehen heißt ihr mich?"), doch sogleich verschanzt sie sich nur desto imposanter wieder hinter ihre Rächergröße.

In dem sicheren Trachten, die Einheitlichkeit des Charakters zu wahren, wird die Gemütsklippe des dritten Aktes („O schilt das goldne Jugendalter nicht!") ohne Gefühlserweichung umschifft. Ein Anflug von Wehmut färbt die kühle Temperiertheit des Gesprächstones. Das ist alles, was die Darstellerin sich an Lyrik gestattet. Doch als sie sich von einem der Kinder trennen soll, findet Medea Tränen („Ihr hohen Götter, hört ihr's? Eines nur!"), aber auch ihre gekränkte Mutterliebe ist als die stärkste Äußerung eines Temperamentes von barbarischer Unkultur mehr aufbegehrend als schmelzend, mehr erschütternd als rührend. Wenn die Kinder gegangen sind, windet Medea sich in ihrem Schmerze auf dem Boden.

(„Meine Kinder! Kinder!") Man sieht den Mordgedanken in ihr keimen, lange, bevor er Tat wird (IV: „Hätt' ich sie hier, ihr Dasein in meiner Hand" — mit einer Bewegung des Erwürgens und Fortschleuderns). Als dann die Kinder bei ihr sind und der rote Zauberschleier sie umwallt, scheint sie wie über sich selbst emporgehoben. Die Wolter hatte, als sie die schlummernden Kleinen betrachtete, Tränen in der Stimme, die ihre Wirkung auf kein Frauenherz verfehlten. („Schlimm war er nie!") Die Bleibtreu schreitet an den Mord in einer Ekstase des Willens zur Rache.

Ohne Herzenstöne, aber auch ohne deklamatorischen Prunk, mit dem goldenen Vließ über der Brust, eine hoheitsvolle Erscheinung von düsterer Schönheit, spricht sie in pathetisch herber Schlichtheit und resignierter Größe den Schluß. Wo die Wolter als Schicksalsgöttin vor dem zerknirschten Jason stand und die verschwenderische Fülle ihres bestrickenden Organs zu einem gewaltigen Schlußakkord aufbot, begnügt ihre Nachfolgerin sich mit einheitlicher gehaltenen, bescheidener abgetönten, naturwahreren Farben. Die drei Mahnungen („Trage! Dulde! Büße!"), die die Wolter mit fallender Stimme mehr sang als sprach, sagt die Bleibtreu in steigendem und schwellendem Tone.

Beide Künstlerinnen litten übrigens im Burgtheater unter einem und demselben Mangel, dem eines glaubwürdigen Jason, der eine notwendige Voraussetzung für den vollen tragischen Eindruck der Medeagestalt bildet. Jason, der in der traditionellen Auffassung der Heldenliebhaber, denen er gewöhnlich zugeteilt wird, ein banaler und oberflächlicher Schwächling ist, könnte bei einer psychologisch vertiefteren Aufdeckung seines Innern als problematische Natur interessieren. Der Kontrast, in den ihn der Dichter zu Medea bringt, besteht nicht in dem Gegensatze von stark zu schwach mit einer Umkehrung des gewöhnlichen Verhältnisses, sondern in dem zwischen unkultiviert und hyperkultiviert. Der Nachdruck fällt auf die Nationalität. Neben dem Naturkinde mit der ungebrochenen aber auch ungehemmten Kraft steht der Grieche, der Mann der verfeinerten, aber in sich gespaltenen Persönlichkeit, neben der gesunden Vollnatur mit ihrem instinktiven Ausleben der Nervenmensch, impulsiv, reizbar, ungeduldig, aus hundert Widersprüchen zusammengesetzt, Widersprüche, die sich innerhalb jeder einzelnen Empfindung befehden und ihm jede energische Betätigung unmöglich machen Die Weiber fliegen dem verfeinerten, weichen Jüngling zu; er selbst ist kein Kostverächter. Der Augenblick findet ihn widerstandslos. So hat er Verpflichtungen auf sich geladen, die der

innersten Veranlagung seines sprunghaften Wesens widerstreben. Die Verbannung, das von aller Welt Gemiedensein ist seiner überempfindsamen Seele unerträglich. Er fühlt sich aus seiner Sphäre geschleudert, er, der mit mannigfaltiger Lebensfähigkeit Ausgestattete, aus der Sphäre menschenwürdigster Lebensmöglichkeit. Das gesteigerte Bewußtsein seiner fatalen und unhaltbaren Lage bringt eine erhöhte Reizbarkeit hervor. In dieser Gemütsverfassung stößt Medeas Wildheit, die immer nur als ein Exotisches auf ihn gewirkt hat, ihn vollends ab. Gewöhnt, seinen Impulsen nachzugeben, verfügt er nicht über die Charakterstärke, seine Abneigung zu überwinden. Er wird rücksichtslos, nicht aus Brutalität, sondern aus verletzter Empfindsamkeit. Jasons Unmännlichkeit erklärt sich nicht aus einem Zuwenig, sondern aus einem Zuviel von Fähigkeiten, nicht aus der Gemeinheit, sondern der Überfeinerung. Medea ist für ihn ein Bleigewicht; es zu schleppen, geht über seine Kraft. Sie ist ihm nichts mehr als das atmende Memento eines romantischen Jugendabenteuers, das er jetzt mit andern Augen ansieht als damals, das er nun am liebsten ungeschehen machte. Er schämt sich ihrer. Seine die Lichtseiten des Lebens suchende Natur fühlt sich durch Sorgen und Bedenken aus der Bahn gelenkt, unfrei, gedemütigt. Er empfindet, daß seiner Individualität ein Unrecht geschieht, er hat Mitleid mit sich selbst. Leidenschaftlich bis zum Jähzorn, seinen Launen und Stimmungen hingegeben, hat er die Kraft der Sammlung und des Entschlusses verloren, die dem Leben die Stirn bietet und sich mit dem Schicksal abfindet. Der Bannspruch raubt ihm den letzten Rest von Selbstsicherheit und seine aus dem Gleichgewicht gebrachte Seele vermag ihren moralischen Schwerpunkt nicht mehr zu finden.

In dieser hypertrophischen Gemütsstimmung tut ihm die Jugendgespielin mit der glatten, unverbrauchten, unkomplizierten Seele wohl, bei der er vergessen und ausruhen kann. Und er redet sich gern ein, daß, was ihm angenehm, auch das Notwendige, von den Göttern Gewollte ist. Alle diese verschlungenen Regungen erzeugen auf dem Hintergrund einer egoistischen Bequemlichkeitsliebe jene bei Grillparzerschen Helden nicht vereinzelte Brüchigkeit des Charakters. Wären sich die Jasondarsteller dessen bewußt, daß in dieser Gestalt etwas von dem Urbild ihres Dichters spukt, so könnten sie sich nicht darüber täuschen, daß Jasons Charakterlosigkeit nicht in einem Mangel an Persönlichkeit wurzelt, sondern in der Kompliziertheit seines Wesens, und daß dieses Wesen nicht durch den konventionellen Schwächling erschöpft wird, sondern psychologische Untiefen von höchstem Interesse aufweist.

Nur eine starke Schauspielerindividualität von außergewöhnlicher Beweglichkeit des Geistes wird den Jason lebendig machen. Es muß ein persönlicher Zauber von ihm ausgehen, der es erklärt, daß eine Kraftnatur wie Medea und ein stilles Durchschnittsgeschöpf wie Kreusa in gleicher Weise von ihm gefesselt werden. Der Zuschauer muß jeden Augenblick fühlen, daß das Minus seines Charakters nicht die Folge persönlicher Unzulänglichkeit ist, daß er im vollen Glanz einer reichen Begabung vor uns stünde, wäre er nicht aus seiner Bahn gelenkt worden. Diese Tragödie der Kraftlosigkeit aus überschüssiger Kraft, die Grillparzer im Jason geschildert hat, ist wohl noch niemals gespielt worden.

* * *

Wenn man in einer Galerie von Frauengestalten die Resignation darstellen wollte, das Herz, das die Prüfung bestanden, die Abgeklärtheit leidvoller Erfahrung, so könnte Olga Lewinskys Königin Margarethe („König Ottokars Glück und Ende") die Züge dazu leihen. Ihre hoheitsvolle Erscheinung, für deren angeborene Majestät der Krönungsmantel die geziemende und gewohnte Tracht scheint, erregt im schlichten Witwengewand von selbst den Eindruck vornehmer Selbstentsagung und Ergebung. Mit dem stolzen Dahinschreiten der Fürstin paart sich die spärliche, anspruchslose Gebärde weltabgekehrter Beschaulichkeit. Aus seelenvollen Augen dringt ein ruhiger, tiefer Blick. Rote Flecken auf den bleichen Wangen sprechen von vergossenen Zähren. Der gedämpfte Ton der Rede neigt zu beträuter Milde, ohne an der Klippe sentimentaler Weichheit zu scheitern und lyrischen Wohllaut auf Kosten des dramatischen Tempos zu erkaufen. In reifer technischer Durchbildung des Wortes wird ohne Härte ein hoher Grad von Energie und Sicherheit ausgedrückt. So setzt sich aus vielerlei Einzelzügen das Bild imponierender, zu edelster Reife gediehener Menschlichlichkeit zusammen. Margarethe wird zu einem Idealtypus spezifisch weiblicher Vollkommenheit, durch und durch weiblich, doch ohne einen Funken weibischen Wesens, über alle Fraueneitelkeit hinaus und doch von Wehmut durchzittert bei dem Gedanken, daß die Jugend entschwand (I: „Bin ich nicht jung — ich hab es nie verhehlt"). In der Politik klaren Blickes und sicheren Urteils, bespricht sie Dinge, die sie persönlich berühren, mit Sachlichkeit und Ruhe. Ihre Selbständigkeit bedarf keines fremden Anwalts. („Ich selbst!" — auf des Kanzlers Frage: „Wer führt das Wort in Euer Gnaden Sach'?" — in königlicher Haltung mit einem stolzen

Heben des Hauptes und im Tone energischer Abwehr jedes Beistandes). Freimütige Offenheit ist ihrer großen, ehrlichen Seele die einzige Äußerungsmöglichkeit. Lauterkeit spricht aus jedem Blick, aus jedem Hauche. Ihre Nachgiebigkeit entstammt nicht der Schwäche, sondern der Einsicht, ihre Güte keinem Tugendprotzentum, sondern dem unabweisbaren Hange des Gemütes. Wie sie gegen den Widersacher ohne Gehässigkeit ist („O, Ottokar, wie viel nimmst du auf dich!" — ein schmerzliches Bemitleiden mit über der Brust gefalteten Händen und einem Mater Dolorosa-Blick nach oben), so fordert sie für sich nur Gerechtigkeit, nicht Nachsicht und ist weit davon entfernt, auch nur das kleinste zu ihren Gunsten zu beschönigen („Nein, das ist wahr! Es war kein feierlich Gelübd'" — Rudolf lebhaft ins Wort fallend; „Doch hab ich es gelobt" — leise erschauernd; „Und hätt' es halten sollen!" — ein demütiges Schuldbekenntnis). Ihre Mahnung Ottokars: „Doch wie lange, Herr? Das ist's, woran ich warnend mahnen wollte!" hält sich von jeder Selbstüberhebung oder Lehrhaftigkeit frei und ist ein Überströmen wohlwollender, leidvoller Erfahrung.

Wie feierlich auch ihr Anstand ist, wie maßvoll und voll Selbstbeherrschung ihr Auftreten, wie völlig sie mit dem Leben abgeschlossen zu haben glaubt, ihr Lebenszentrum bildet dennoch ein wundes, zuckendes Frauenherz, das bei jeder Berührung frisch zu bluten anfängt. Sie hat Tränen in der Stimme und im Blick, sobald sie ihrer schmerzensreichen Liebe als Gattin und als Mutter denkt („Seitdem mit diesen Augen ich gesehen" —, oder: „Und selbst ein Weib nicht meine Lippen küssen, Die einst an Heinrichs teurem Mund geruht" —, oder „Bei meines Heinrichs teurem Abbild liegen sie"). Wird der König gemeldet, so ist es um ihre Festigkeit geschehen. Eine Schwäche wandelt sie an, Rudolf muß sie stützen („Gerechter Gott!"). Ihre langsam erwachsene, leidenschaftslose Neigung für Ottokar vermag selbst seine Grausamkeit nicht so bald zu entwurzeln („Ich gönn' euch alles" — liebevoll, weich, fast mütterlich. „Ihr steht am Abgrund, glaubt mir, Ottokar!" — warnend, mit einer Steigerung, die nichtsdestoweniger innerhalb der Grenzen weihevoller Gefaßtheit bleibt). Ihre Ratschläge sind gleichsam das letzte Vermächtnis einer für immer Scheidenden, einer zum Scheiden Bereiten. Doch Kunigundens Anblick ist mehr als sie ertragen kann. Sie strauchelt. Ein leiser Klagelaut entringt sich ihren Lippen („Nimmt sich denn niemand an?"). Allein gewohnte Selbstbeherrschung zwingt auch diese letzte Regung der Schwachheit nieder. Hocherhobenen Hauptes, im feierlichen Bewußtsein

ihrer Würde, als ginge es zur Krönung, schreitet sie aus der Versammlung, aus der Welt. Die Seele des Zuschauers folgt ihr in andächtiger Ehrfurcht. Der ergreifende Gegensatz zwischen ihrer Persönlichkeit und ihrer Lage ist ein zwiefacher: einesteils der Kontrast ihrer Machtstellung mit ihrem leidvollen Frauenherzen, und andernteils der Kontrast zwischen der Entthronung und Verstoßung mit der Apotheose, die sie in ihrem Inneren erlebt, da sie sich ideell zu einer Königin ihres Geschlechtes erhebt. Voll Lauterkeit und Seelenadel, strahlend vom unverfälschten Golde echter Weiblichkeit und der verklärenden Kraft des Schmerzes, zur Erscheinung gebracht in einer Leiblichkeit von vornehmer Frauenschönheit — so haben wir sie hier im Geist und in der Wahrheit vor uns, „die Königin der Tränen".

Kainz: König in „Die Jüdin von Toledo“

Im Zeichen der unausgegohrenen, jugendlich schäumenden Lebensüberfülle hat Kainz 1888 das Stück, das 1873 einer falschen Auffassung der Hauptrollen erlegen war, zum richtigen Verständnis und damit zum Siege geführt. Eine temperament- und phantasievolle Jugendlichkeit, die einerseits noch ans Knabenhafte streifend, andererseits in kühnem Schwunge die reife Erfahrung überfliegt, die Frühlingszeit des reichsten Erlebens und der fesselndsten Charakterentfaltung — sie gab das charakteristische Moment für seine wohl auf immer maßgebende Prägung des Alfonso. An Leib und Seele leicht beweglich, in Wort und Gebärde von königlichem Anstand, voll übersprudelnder Liebenswürdigkeit, Unbefangenheit und Anmut der Seele, ohne Gespreiztheit von angeborener Hoheit, war er der Typus des legitimen Herrschers, der zugleich ein Herrscher von Gnaden der Natur, für dessen Haupt die Krone der selbstverständliche, der einzig passende Schmuck ist. Etwas Genialisches lag ihm im Blute. Über alles sentenziös Zugespitzte ohne Nachdruck hinweggleitend, streute er die Perlen seiner Rede gleichsam mit der Unbekümmertheit des Besitzgewohnten aus. Der die Exposition des Stückes gefährdenden Länge seiner ersten Erzählung suchte Kainz durch eine äußerst beschleunigte, musikalisch stilisierte Sprechweise beizukommen. Unter seinen berühmten und berüchtigten raschen Tempi war dieses eines der gewagtesten, das nur bei ganz glücklicher Disposition gelang. An weniger guten Abenden wirbelte und sauste die mehr gesungene als gesprochene Rede, die den Sinn ruckweise hervorstieß und über unwesentlichere Satzteile als über Füllsel und Einschiebsel in fliegender Hast hinwegglitt, ohne Bildhaftigkeit am Ohre des Zuhörers vorbei, an dessen Aufnahmefähigkeit sie schier unmögliche Anforderungen stellte.

Indes war das gesprochene Wort stets nur ein Moment seines Spiels und vielleicht nicht einmal das ausschlaggebendste. Sein

Zuhören, die beredte Sprache der leuchtenden Augen, der zarten Hände, die unwillkürlichen Laute, mit denen er die Reden der andern begleitete, sie vollendeten erst den Eindruck jener höchst gesteigerten Lebhaftigkeit des Denkens und Empfindens, jener temperamentvollen Teilnahme an den Vorgängen, die in rastloser Nerventätigkeit keine Sekunde aussetzte. Ein impressionabler Organismus von so feiner Reaktionsfähigkeit ist raschem Stimmungswechsel unterworfen, neigt zur Ungeduld. Und Alfonso, schon als Kind ein absoluter Monarch, räumte seiner jeweiligen Stimmung ein souveränes Recht ein. Die spröde Unliebenswürdigkeit der Königin verletzte ihn. Seine Stirn umwölkte sich. (I: „Nun — zu was andrem“, wobei das Nun, von dem Satze losgelöst, zu einem überdrüssigen Na! wurde, das soviel sagte als: Der Spaß ist ja doch verdorben! Schwamm drüber!) Er wurde ärgerlich („O Sittsamkeit, Noch sittlicher als Sitte“). Sein jünglinghaft herbes Wesen, das um die tolle Ungebundenheit der Knabenjahre gekommen war, sehnte sich aus der feierlichen Geschraubtheit des Hofes hinaus, in natürliche Verhältnisse. Das strenge Zeremoniell und sein kühles Ehegemahl hatten in der Klausur seiner bisherigen Existenz die phantasievolle Sinnlichkeit unterdrückt, auf der seine Persönlichkeit sich aufbaute. Rahels Anblick entzündete sie nun. Da stand sie plötzlich vor ihm, diese holde Verkörperung des Trieblebens, wie eine Offenbarung. Seine erste Regung war ein Staunen ob dem neuartigen Wunder. Dann schrie das Recht der Jugend auf Lebensfreude in ihm auf und die Versuchung fand sein stürmendes Blut wehrlos.

Babette Reinholds jugendliche Schönheit, ohne regelmäßige Linien, ohne bedeutenden Ausdruck, aber von weicher, rosiger Anmut und einer schwellenden Lenzhaftigkeit der Formen eignete sich in seltenem Grade für die Darstellung der Rahel, dieser Kaprice an sich. Ihre hohe Stimme, die leicht in die Fistel und in Quietschen übergeht, ihre schlaff artikulierende, energielose Sprache, die niemals weit hat zum Kleinkindergelalle, lieh sich dem launenhaften Getändel aufs glücklichste. Unvermittelte Übergänge vom Lachen zum Weinen, vom Weinen zum Lachen, behende Zierlichkeit der Bewegung, schelmische Ungebundenheit, die nicht derb wurde, alle diese wesentlichen Requisiten einer Rahel besaß sie. Sie war zugleich realistisch und märchenhaft, weniger verwöhntes, trotziges Kind als das frühreife und niemals mündige, gleichzeitig ungekünstelte und kokette orientalische Kinderweib, ein Zwitterding von Urwüchsigkeit und Raffiniertheit, verspielt, verzärtelt, trotzig, tändelnd und plappernd, ohne intellektuales Gegengewicht ganz und

gar den Impulsen ihres Sinnenlebens hingegeben, und darin eine ungebrochene Vollnatur. Ihre Regungen waren unkontrolliert, fast unbewußt, aber ihr Instinkt sprach mit der Sicherheit der Überlegung. Instinktiv fand sie den König heraus, dessen Nähe ihr ein physisches Behagen verursachte, instinktiv übte sie, die geborene Favorite, ihre schlauen Weiberkünste. Dies einseitige Instinktleben überhob sie in gewissem Grade der Verantwortlichkeit für ihr Handeln. Sie erschien hilflos, rührend, und ein träumerisch-schwärmerisches Etwas, das in die Schwüle ihrer moralischen Minderwertigkeit hineinspielte, machte ihre Sinnlichkeit poetisch und sympathisch. Sie wurde zur rassemäßigen Individualität.

Der Dichter schaut die Jüdin, in der ein fast animalischer Spieltrieb unumschränkt herrscht, als einen Gegensatz zu der in ihrer unerbittlichen Keuschheit vereisenden Königin, die jede natürliche Regung erbarmungsloser Rechenschaft unterzieht. Rahels ungebändigte Natur bildet aber gleichzeitig einen noch interessanteren Kontrast zu der Impulsivität des Königs. Mangelt ihr der moralische Maßstab, so bäumt er sich gegen dessen engherzige Handhabung auf. Zwischen den anscheinend ähnlich Veranlagten gähnt tatsächlich eine Kluft. Daher wird Alfonso von Rahel unwiderstehlich angezogen und ist ihr ebenso jäh und unabänderlich entfremdet, sobald er sich des Abstandes bewußt geworden.

Ritterliche Männlichkeit, königliches Selbstgefühl und das Bewußtsein der Verantwortlichkeit seiner Würde, selbst der Jüdin gegenüber, bildeten den edlen Stamm der Persönlichkeit, auf den Kainz das Abenteuer seiner Liebe pflanzte (I: „Wer sich mir anvertraut, den will ich schützen"). Er griff das außergewöhnliche Erlebnis, das ihm schon als eine Durchbrechung des langweiligen Einerleis an seinem Hof willkommen war, mit dem Interesse der Neuheit auf. Der angeborene Heiterkeits- und Schönheitsdurst, den alle Abstinenzvorschriften einer kalten Etikette nicht in ihm ausgerottet, fand in Rahels Anblick die langersehnte Befriedigung. Er ließ sich gern von ihrem Reize überwältigen und fügte sich lächelnd, traumselig ihrem Banne („Ihr seht, Ich bin gefangen"). Ein Anlauf zur Strenge war kaum ernst gemeint und prallte ab („So nimm sie denn und bring sie fort"). Er gefiel sich in dem Erlebnis, das ihn der nüchternen Wirklichkeit entrückte. In dem noch unbestimmten Verlangen, das Abenteuer festzuhalten, suchte er nach einer Möglichkeit, das Mädchen nicht ganz aus dem Auge zu verlieren („Bring' sie vorerst nach einem der Kioske, Die

rings im Garten stehen“ — als plötzlicher Einfall eines guten Auswegs) „Und kommt der Abend — —“ er stockte. Seine sinnliche Einbildungskraft entzündete sich an dem Mädchen. Eine schwüle Geistesabwesenheit, der der Hero im vierten Akt vergleichbar, bemächtigte sich seiner. Der schwimmende Blick des aufgeschlagenen Auges verriet die üppigen Traumgesichte, die ihn heimsuchten. Gewaltsam riß er sich von ihnen los, sichtbar die neuen, in ihm aufsteigenden Gedanken hinunterwürgend („Und ist es Abend und das Volk verlaufen, so führe sie nach Haus, und somit gut“). Sein Blut war erregt. Noch fühlte er ihre Berührung. Die Hand griff an das Bein, das Rahel umklammert hatte. Ein leiser Schmerzenslaut entfuhr ihm. Es bedurfte aller Energie, sich von ihr loszumachen.

Die gewaltsame Selbstbeherrschung machte ihn unruhig, gereizt. Seine Fragen wurden hastig, er fuhr Garceran an (II: „Du lügst!“). Die Ausmalung des Stelldicheins war ein Schwelgen in der eigenen Verliebtheit („Die goldenen Locken — Nein, ich sage schwarz!“ — in knabenhaftem Trotz). Sie ging über in eine Vision, die, leiser und leiser, gleichsam mehr und mehr nach Innen gesprochen, in einem schwülen Decrescendo fast unhörbar verzitterte („Und so denn weiter“). Die Augen schlossen sich, ein Schauer durchrieselte die Glieder, um die er den weißen Mantel enger zog. Man sah in das Werden und Wachsen der Glut, die Alfonso vor seiner Umgebung zurückzudrängen suchte. Gegen Garceran verfocht er seine philosemitischen Ansichten ohne jede Schwärmerei, als wären sie reine Verstandeseinsicht, an der das Herz unbeteiligt ist, und nicht weiter von Belang.

Immer wieder nahm er einen Anlauf, die königliche Würde zu retten, aber immer wieder siegte nach kurzem Kampfe der Junge in ihm. Bei Isaaks Schilderung von Rahels Spiel („Im Nebenzimmer hängt ein Bild des Königs, unseres Herrn“) stutzte er. Er konnte offenbar der Lust nicht widerstehn, es mit anzusehen, und die verhüllende Kapuze flog vom Kopfe.

Ein zweiter ebenso momentaner Impuls warf seine Absicht, nur ein ungesehener Zeuge des Spaßes zu sein, über den Haufen. („Nun ja!“ — auf Rahels Anrede an das Bild: „Gesteht! Gefiel sie Euch? Sagt ja!“) Ihr mutwilliges Spiel zog den Knaben in ihm unwiderstehlich an. Sein Kinderglaube, sein Aberglaube wurde lebendig. Als Rahel seinem Bildnis die Nadel ins Herz bohrte, schrie er erschreckt und ärgerlich auf, als fühlte er den Stich. Und dennoch verlor er das Gefühl der Manneswürde nicht. Suchte er vor den Seinen die

falsche Situation, in welche er „die wirre Majestät" gebracht, humoristisch zu bemänteln, so sprachen ernste Selbstbeschämung und Betroffenheit desto lauter, wenn er allein war. („So ist die Ehre und der Ruf der Welt kein ebener Weg" —). Er fühlte tief und herb das eigene Unrecht. Er besann sich auf sich selbst, auf die Verpflichtung, die die Geburt ihm auferlegte. („Wir wollen unsre Ahnen nachahmen in der Tapferkeit, dem Wert und nicht in ihrer Schwäche niedrem Straucheln" — während des Aufsetzens des Helms.) Dabei aber berührte er von ungefähr Rahels Bild, und im Nu zerstoben die Entschlüsse vor neuen auf ihn eindringenden Liebesgesichten. („Retiro heißt das Schloß? — Was wollt ich nur?") Er verfiel wieder in seine Träume und nahm wie mechanisch den Helm ab. Liebkosend glitt die Hand über den Lehnstuhl, auf dem Rahel ihr Spiel getrieben hatte. Er ließ sich langsam darauf nieder, in bewußtem Behagen. Das Haupt ruhte auf jener Stelle der Stuhllehne, wo sein Bild befestigt gewesen war, sein Fuß auf dem Schemel, auf dem Rahel gesessen hatte. Ein seliges Lächeln lag auf seinen Zügen. Wollüstige Phantasien umgaukelten ihn. Er war wieder dem Zauber verfallen.

Doch indem sie ihn ganz gewinnt, hat Rahel den König auch bereits verloren, unwiderruflich, über den Tod hinaus verloren. Kaum in ihrem Besitze, ist er ihrer auch schon überdrüssig. Die Atmosphäre üppiger Verweichlichung zeitigt rasche Übersättigung und diese half seiner Männlichkeit wieder die Oberhand gewinnen. Kainz kennzeichnete das Stadium des Überganges durch leise, aber nicht mißzuverstehende Schatten des Unmutes, der Unruhe und Nervosität. Er war des Getändels müde und duldete Rahels Launen mehr als daß sie ihn ergötzten. Schon ließ er sie seine Überlegenheit fühlen, schon wurde er ungeduldig (III: „Legt einen Teppich ihr und macht ein Ende" — ein mißmutiges Nachgeben, um sich Ruhe zu schaffen). Bei Rahels: „Ich habe nie geliebt" hielt er in seinem erregten Auf- und Abgehen inne. Er stutzte. Er schien ihre Koketterie zu durchschauen und abgeschmackt zu finden. Fünf Minnten später hatte ihr Spiel mit den Waffen, dieser Sturmlauf auf sein Männerherz, ihn wieder bezwungen. Er lag entzückt in ihren Armen. („Streck deine Waffen nur!") Esthers Erscheinen war ihm eine Störung.

Alfonsos Hang zur Überschwenglichkeit beherrschte den IV. Akt. Sein Feuereifer, die Scharte auszuwetzen, das unköniglich Idyll in höchster Pflichterfüllung zu sühnen, übertrieb die eilige Heimkehr bis zur Hetzjagd. Kainz stürzte atemlos, in höchster Erregung in den Thronsaal. Der Mangel eines Empfanges wirkte ernüchternd auf ihn, die Kälte

der Königin entfremdend („Ich will dich nicht mißhandeln, gutes Weib“ — mit einem Zurücktreten, halb in Ritterlichkeit, halb in Verbitterung.) Es stieß ihn ab, daß Leonore seinem ehrlichen Willen, alles gut zu machen, keinen enthusiastischeren Glauben entgegenbrachte, daß sie seine Verirrung, die für ihn schon der Vergangenheit angehörte, nicht ebenso rasch und rückhaltlos vergessen konnte. Er fand an ihr nicht die Stütze, deren er bedurfte. Auf sich selbst gestellt, sprach er sich dann selbst von seinen Sünden los, nicht mit dem sich in die Brust Werfen der Selbstüberhebung, sondern mit dem königlichen schlichten Stolz innerster Durchdrungenheit von seinem Recht. Und so überzeugend war der Adel seiner Persönlichkeit, daß man ihm diese Äußerung seiner Selbstherrlichkeit von Gottes Gnaden, die nur am Genie nicht lächerlich wirkt, willig zugestand.

Noch einmal warb er um Leonore, warb eindringlich um ihren Beistand im Kampfe gegen die dämonische Verliebtheit. Doch als sie ihre Hand ausstreckte, nicht um einzuschlagen, sondern um abzuwehren, als sie vor ihm stand, nicht die ersehnte Gefährtin, sondern eine Richterin — da wallte es leidenschaftlich und bitter in ihm auf.

Hinter der Königin stehend, redete er ihr über die Schulter streng und scharf ins Gewissen („Der Körper scherzt nicht, wenn er warnend mahnt —“ in drohendem Ton mit erhobenem Finger, ein: Bedenke, was du tust!) Seine Heftigkeit wuchs. („Was ist?“ — ein gereiztes Auffahren; „Und wiederhole mir nicht stets dasselbe“ — voll Erbitterung). Lang verhaltener Unmut machte sich in erhitzten Vorwürfen Luft, die der Wunsch, sich zu mäßigen, vorerst zu einem Schelten in gedämpfter Stimme niederzwang, wobei sich die Erregung in sprudelnder und überstürzter Hast äußerte. Als er auf die Schuld der Vasallen zu sprechen kam, schrittt er die Stufen des Thrones hinan. Sein Unwille steigerte sich in feierliches Zürnen, das in Wut umschlug. Zu rasendem Toben anschwellend, führte ein orgiastischer Gefühlsausbruch, ein zum Teil in unartikulierten Lauten dahinrauschendes Furioso die Skala der durchlaufenen Empfindungen bis an den Gipfel — eine Kraft- und Effektleistung von packender Bravour, die, hart bis an die Grenze des Bühnenmöglichen getrieben, stets Gefahr lief, aus dem Rahmen des Charakterbildes zu fallen und ins Manierierte umzuschlagen.

Bei der langen Rede des fünften Aktes war, wie bei der ersten, der leitende Gesichtspunkt, das Langausgesponnene bildhaft zusammenzufassen und über unwesentliche Satzglieder möglichst im Fluge hinweg-

zu kommen. Kainz begann sitzend, versunken in eine Art inbrünstiger Fatumgläubiger Phantasie („Sie war des Königs Eigen" — wie durchdrungen von der geheimnisvollen Vorbestimmung. Bei „So wie man sagt, daß in Arabiens Wüsten" — erhob er sich, stockte bei „des Grases üppigen Wuchs" — und blieb, wie geistergebannt, mit offenem Munde stehen. Die Wiederholnng nach einem würgenden Schlucken wurde zu einem unwillkürlichen Lallen. Plötzlich übermannte ihn der Wunsch, die Tote zu sehen. Er packte die Fackel und stürze fort. An der Tür blieb er, als hielte ihn etwas fest, mit einem gellenden Aufschrei stehen („Mich deucht, ich sehe Blut auf meinem Weg!").

Taumelnd, mit aufgerissenem Wams kam er zurück. Er beugte sich über Isaak, sog seinen Dunstkreis ein. Jäh ging ihm die Ähnlichkeit zwischen Tochter und Vater auf und der Ekel schüttelte ihn. Jedes Gefühlsmoment der Toten gegenüber war verschwunden. Aus den Fragen an Garceran sprach nur mehr die Wißbegier, das Streben, endgültig ins klare zu kommen. Er vertraute ihm wie eine Entdeckung an, was er an Rahels Leiche empfunden und in welchem Licht er nun sein Erlebnis erblickte („Ich sage dir, sie war nicht schön"). Der Rausch war verflogen.

Manriquez' Appell an sein Gewissen rührte ihn wie ein Donnerschlag („Der Mann hat Recht!") Er sank auf die Knie und schlug sich dreimal reuevoll an die Brust in zerknirschter Selbsteinkehr. Die Peripetie des Charakters war vollzogen. Alfonso erhob sich, gereift und in sich gefestigt, ein Mann, ritterlich ergeben gegen die Königin („Madonna, straft ihr mich?" — in einem leichten Lustspielton, der aus der feierlichen Schlußstimmung des Dramas mitunter stillos herausfiel), ernst und fürsorglich gegen Doña Clara. Die Ermahnung: „Doch, um Gott, macht ihm die Tugend nicht nur achtungswert, nein liebenswürdig auch!" wurde ihr in einem warmen Tone der Erfahrung ans Herz gelegt und zugleich in bedeutungsvoller Weise als der moralische Angelpunkt des Stückes hervorgehoben.

In den rasch entworfenen Zukunftsplänen lebte Alfonsos sanguinisches Temperament und sein unverwüstlicher Jugendmut wieder auf. Er hatte die Episode der Jüdin von Toledo bereits hinter sich. Doch man fühlte, daß sie dennoch mehr gewesen war als das galante Abenteuer eines jungen Fürsten. Sie war seiner gesunden, elastischen Natur ein Durchgangsstadium ihrer inneren Entwicklung geworden. Äußerlich abgetan und ausgelöscht, blieben ihre Folgen, jene Läuterung des

Charakters, die nur die unmittelbare, schonungslose Berührung des Lebens gibt. Alfonso war ein Knabe in der ersten, ein Fertiger in der letzten Szene. Das mit Naturnotwendigkeit sich vollziehende Heran- und über sich Hinauswachsen eines edel veranlagten Menschen konnte nicht vollkommener und überzeugender dargestellt werden. Der König Alfonso von Kainz bedeutet einen jener Fälle, in denen die Schauspielkunst eine befruchtende Rückwirkung auf die Dichtung ausübt. Wir können uns „Die Jüdin von Toledo“ heute in keiner andern Auffassung mehr denken.

Charakterkomik

Albert Heine: Flachsmann — Hugo Thimig: Meyer Amschel — Ferdinande Schmittlein: Frau Wolff

Friedrich Theodor Vischer sagt von der Schauspielkunst[1]): „Hier, vor diesem majestätischen Tore das sich nach dem wirklichen Leben öffnet, ist das System der Ästhetik zu Ende." Es ist charakteristisch für die Schauspielkunst, daß neben den Schönheitsgesetzen auch die Einflüsse der Wirklichkeit für sie gelten. Darum kommt man mit der Theorie nicht weit in ihr. Dies gilt für das Komische noch ungleich mehr als für das Tragische. Wie schwer es auch hält, sich die Gründe dafür klarzumachen, die Tatsache läßt sich nicht leugnen, daß der komische Eindruck schwerer festzuhalten ist als der tragische und daß seine Definition auf kaum zu überwindende Schwierigkeiten stößt. Wir können uns noch weniger darüber klar werden, weshalb wir über ein Bühnenkunstwerk lachen als weshalb wir darüber weinen. Am schwersten aber fällt uns die Rechenschaft über den Grund unseres Vergnügens an der sogenannten Charakterkomik, worunter ich hier speziell jene komplizierte Form der Komik verstehe, die sich nicht an den drastischen Effekten der Posse, nicht an den läppischen Ungereimtheiten oder plumpen Witzen des Hanswursts genügen läßt, sondern als Kunstwerk ihr ästhetisches Recht behauptet.

Der Tragöde wirkt durch den gewaltigen Umriß, durch die Großzügigkeit der Gestalt, durch die Auffassung, die Idee, die ihr zugrunde liegt, durch den breiten, gewissermaßen historischen Vortrag, durch Pathos und Rhetorik.

Der Possenspieler wirkt durch die Karrikatur. Das Komische ist ein Verhältnisbegriff. Indem der groteske Schauspieler das gewohnte Verhältnis von Geistigem und Natürlichem, von Bewußtem und Unbewußtem, von Situation und Handlungsweise verschiebt, erzielt er überraschende Wirkungen und diese Wirkungen bilden den komischen

[1]) Ästhetik III, 1455.

Eindruck. Er beruht auf dem Plötzlichen, dem Verblüffenden, dem Gegensatz zum Erwarteten.

Beim Charakterkomiker fallen alle diese Momente weg. Er ist gewissermaßen der Humorist der Bühne. Seine Wirkung darf nicht so tief bohren, daß sie einem behaglichen Lächeln unzugänglich bliebe, sein Böses darf nicht furchtbar, sein Gutes nicht erhaben werden. Andererseits darf sein Spaß nicht in die Burleske umschlagen, seine Charakteristik nicht in die Karrikatur, seine Natürlichkeit nicht in Roheit. Bei dem Zustandekommen seines Kunstwerkes scheinen schlechterdings unfaßbare Imponderabilien mitzuwirken, eine kaum merkliche Geste, ein kaum fühlbarer Nachdruck, eine nicht zu definierende Beugung der Stimme. Und eben dieses nicht Greifbare, nicht zu Benennende gibt den Ausschlag. An ihm liegt es, wenn keine Absicht verloren geht, wenn jedes Wort zündet. Der Zuschauer sitzt unten und lacht, und erst lange hinterher wird er die beschämende Entdeckung machen, daß er gar nicht weiß, worüber er sich so gut unterhalten hat.

Dem prüfenden Beobachter ergeben sich zwei Tatsachen. Erstens: der Charakterkomiker wirkt vor allem durch Maske und Erscheinung, durch das Hinstellen einer überzeugenden lebenswahren Gestalt. Sein bloßes Auftreten ist in der Regel schon entscheidend. Und zweitens: er spielt im allgemeinen um so besser, je weniger er spielt, je mehr die Figur aus dem Leben gegriffen, je mehr sein Wesen der Wirklichkeit angepaßt ist.

Im Gegensatz zur Tragödie, in deren Sphäre alles einen Ewigkeitszusatz erhält, in der das Bild nicht ohne die Idee wirkt und deren Forderung nach Stil unabweisbar in erster Linie steht, ist das Bereich der Komödie die reale Welt, die Endlichkeit.

In ihr wirkt das stoffliche Element als solches. Darum handelt es sich hier vor allem um plastische Anschaulichkeit, um Echtheit, um Identität der Gestalt. Diese aber wird nur durch liebe- und verständnisvollstes Eingehen in die Einzelheiten erzielt. Die Charakterkomik setzt ein Talent für das Erraten des Individuellen, das Aufspüren des Speziellen voraus, kurz die Fähigkeit, sich in das rein Persönliche mit seinen Launen, Zufälligkeiten, Alltäglichkeiten zu versetzen. Es bedingt eine Portraitkunst, der ihrerseits eine Art physiognomischen Tiefblicks zu Hilfe kommen muß. Vive la bagatelle! nennt Jean Paul die Losung des Humors und bezeichnet als sein Gesetz das Individualisieren bis ins kleinste[1]).

[1]) Vorschule der Ästhetik I, S. 35.

Der Charakterkomiker hat also ein Naturalist im besten Sinne des Wortes zu sein. Während die Groteske ihre effektvollsten Wirkungen in einer Durchbrechung des Naturgesetzes findet, vermeidet die Charakterkomik jedes die Bescheidenheit der Natur verletzende Extrem. Sie geht der Übertreibung des Lächerlichen wie des Häßlichen aus dem Wege. Schlichte Lebensechtheit, einfache Natürlichkeit, Selbstverständlichkeit sind ebenso viele Grundbedingungen ihres Gelingens. Dieses Gelingen bedeutet einen Wirklichkeitssieg innerhalb der Kunst.

Das Leben, der Augenblick behaupten ihr Recht gegenüber den idealen, unendlichen Werten. In dem behaglichen Eindruck, den der Zuschauer empfängt, schwingt auch die Befriedigung über die Treue der Nachahmung mit. Der Eingeweihte ist sich natürlich darüber klar, daß es sich bei dieser Nachahmung ebensowenig um einen bloßen Naturabklatsch handelt als bei irgendeiner andern in den Rahmen des Kunstwerkes fallenden Leistung. Das erhellt schon daraus, daß, trotzdem alle echte Komik naiv ist, die Chraktergestalt nur dann komisch und nicht possenhaft oder ernst wirkt, wenn der Schauspieler auch den nicht naiven Standpunkt in das Kunstwerk mit einbezieht. Der Überblick über die darzustellende Gestalt, die Freiheit des anscheinend mit Naturnotwendigkeit sich vollziehenden Spiels bedingt, daß der Darsteller über der Rolle stehe. Die Komik ist die subjektivste Form der Schauspielkunst. Nirgends kann der Schauspieler unbeschadet des Kunstwerkes mit seiner Person so unverhüllt hervortreten, nirgends seinen Witz, seinen Humor freier spielen lassen und der vom Dichter gegebenen Gestalt sein eigenes Ich unterschieben. In der Charakterkomik gibt die Dichtung häufig nur den Kanevas her, auf den der Schauspieler seine Gestalt stickt; seine Leistung kann, selbst wenn der literarische Untergrund ein minderwertiger ist, ästhetisch hoch befriedigen. Ja, im Gegensatz zur tragischen gewinnt sie vielleicht noch durch diese ungleiche Verteilung des Einsatzes an selbständiger Bedeutung. Der Schauspieler wird der wahre Schöpfer und Erhalter solcher Gestalten. Sie leben und sterben mit ihm.

Die folgenden drei Beispiele komischer Musterleistungen verteilen sich auf das Gebiet der Tragikomödie, des humoristischen Lustspiels und der derben Komödie.

Wenn Albert Heine als Flachsmann („Flachsmann als Erzieher" von Otto Ernst) die Bühne betritt, fast kahlköpfig, die hagere etwas vornübergebeugte Gestalt im korrekten, aber schäbig altmodischen schwarzen Anzug, so springt der Typus, den er repräsentiert, sofort

ins Auge. Eine Schicht Schulstaub scheint auf dem pergamentenen, glattrasierten, lippenlosen Gesicht zu liegen. Die Augen blicken scheu und lauernd hinter Brillen hervor. Wir haben den trockenen Schleicher, den verknöcherten Schulfuchs in Person vor uns, den herzlosen Zuchtmeister, nicht dumm, aber borniert und versumpft, nicht kräftig aber zäh, verärgert, freudlos und mißgünstig, ein nüchterner, berechnender Pedant mit dem Autoritätsglauben und Ehrgeiz des Scheuklappenphilisters, in seiner engen Welt ein gewissenloser Tyrann, ein dunkler Ehrenmann. Seine dürftige Existenz baut sich auf der Basis des Übelwollens auf. Seine Sprache ist leise, hart, wegwerfend, farblos, obzwar scharf akzentuiert, mit immer gleicher, minimaler Tonstärke. Sein Nachdruck besteht nicht in einem größeren Stimmaufwand, sondern in einem Verlangsamen des im allgemeinen raschen Tempos. Er wird auch im Affekt nicht laut, in der Ungeduld nur barsch. Im Ärger kippt ihm die Stimme leicht ins Falsett um und wird, je gereizter seine Laune ist, desto höher und weinerlicher. Heines hackende Sprechweise, die häufig eine Art Silbenkauen ist, bringt den charakteristischen Eindruck erkünstelter Zungenfertigkeit hervor. Dem gänzlich temperamentlosen Patron Flachsmann ist jede natürliche Leichtigkeit der Rede fremd wie jede spontane Empfindung und jedes Sichgehenlassen. Rezitiert er Verse, so schnarrt er sie in geist- und herzloser Dürre mechanisch herunter. Seiner Sprache merkt man bei wichtigen Anlässen das Auswendiggelernte an.

Da er sein innerstes Wesen zu verbergen strebt, hat er sich für gewisse Fälle gewisse Prinzipien und Tatsachen zurechtgelegt. Dies hört man seiner vom Schulinspektor geforderten Auskunft über das Examen an. Man spürt, daß in seinem Innern eine faule Stelle schwärt. Man merkt seine stete Besorgnis, das Aufbrechen dieser häßlichen Wunde zu verhüten. Duckmäuserei und Unehrlichkeit drücken sich in dieser halb zurückhaltenden, halb überhasteten Art der Rede kräftig aus.

Vorsicht ist Flachsmanns dominierende Eigenschaft. Er verliert nie die Kontrolle über sich. Sein ganzes Streben zielt auf den Schein der Korrektheit ab, und phantasielos wie er von Natur aus ist, wird es ihm nicht schwer, jeden Impuls zu unterdrücken und jedes Extrem zu vermeiden. Die vom Dichter vermerkte lüsterne Regung Flachsmanns gegen Frau Dörrmann tritt bei Heine kaum hervor; diese verdorrten Sinne reagieren auf keinen Reiz mehr. Seine innere Temperatur steht auf dem Gefrierpunkt und die Ängstlichkeit des bösen Gewissens legt sich wie ein hemmendes, dämpfendes Element um jede Äußerung. Die Triebfeder seines Handelns ist der Eigennutz. Seiner Nachsicht,

seiner Freundlichkeit liegen geschäftliche Rücksichten zugrunde. Nur die Gehässigkeit kommt ihm von Herzen. Aber die Zurückhaltung ist ihm auch darum zur zweiten Natur geworden. Sein Hauptaugenmerk ist auf einen gewissen steifleinenen Anstand gerichtet. Er weiß zu gut, daß seine innere Würde keine Prüfung bestünde. Eben darum darf er sich äußerlich nichts vergeben. So artet selbst seine Unterwürfigkeit gegen den Schulinspektor nicht in Speichelleckerei aus, seine zur Schau getragene Gutmütigkeit nicht in tartüffische Heuchelei. Die Gewohnheit hat sie längst zu gangbarer Münze abgeschliffen. Wenn nach seinen wohlwollenden Ermahnungen Diercks ihn verlassen hat, murmelt er: „Filou!“ fast unhörbar zu sich selbst, mit der Selbstverständlichkeit des tausendmal Wiederholten. Jede Emphase, alles stark Aufgetragene ist gänzlich ausgeschaltet. Flemings offene Widersetzlichkeit macht ihn innerlich giftig, aber nicht ausfällig. Vermutlich fehlt ihm auch zur Schlagfertigkeit die Geistesfrische. Auf Flemings beleidigendes: „Ein Bildungsschuster sind Sie!“ fährt er auf und bewegt die Lippen wie in der unwillkürlichen Absicht, ihn zu übertrumpfen. Aber es fällt ihm offenbar nichts Rechtes ein, und in dem rasch hervorgestoßenen: „Herr Fleming, Sie werden noch erfahren, daß ich hier Herr bin!“ drückt sich nicht nur der Ärger über die Beschimpfung, sondern über die eigene Unfähigkeit aus, die sich auf künftige Rache vertrösten muß. Selbst wo es ihm an den Kragen geht, äußert sich die Aufregung nur in Nervosität, in einem nach innen kochenden Jähzorn. Kein Ausbruch der Leidenschaft findet statt. Seine Mienen, sein Benehmen bleiben für die Mitspieler unverändert, nur dem Zuschauer verraten zuckende Spuren der Verstörung und Zerrüttung die gewaltsam zurückgedämmte innere Unrast. Sein Herunterhaspeln unsicherer Ausflüchte ist ein rascher Anlauf, etwa wie man ihn nimmt, um über einen Abgrund zu setzen. Er schluckt und würgt. Es ist die richtige Hängestimmung. Ein ängstliches Sichducken in glatter Gefügigkeit („Ich verzichte gern darauf! — Ich will einer Versöhnung nicht im Wege sein!“), ein feiges Kleinbeigeben, um die Existenz zu retten, immer kleinlauter, immer demütiger, immer einschmeichelnder, bleibt erfolglos. Trotz seines Ringens nach Haltung wird mit jeder Enttäuschung sein Gesicht fahler und seine Figur schlottriger. Endlich, da alle Erniedrigung nichts gefruchtet, zuckt ihm der Trotz durch die Glieder. Ganz leise, nur wie in lautem Denken zischt er: „Wenn ich nichts kann, dann hätte mich der Staat nicht anstellen sollen.“

Die unmittelbare Folge seiner Entlarvung ist das eisige Erstarren

tödlicher Verlegenheit. Dann macht sich zum ersten und einzigen Male die Wut Luft („Der Schuft!"). Die Erklärung seines Vorgehens, die man ihm abzwingt, ist keine Beichte, kein Bekenntnis der Reue oder Zerknirschung, noch weniger eine Rechtfertigung, sondern eine rein sachliche, geschäftsmäßige, gefühlsbare Auskunft.

Er ergibt sich ins Müssen, ohne daß sein Stolz sich bäumte oder seine Seele sich krümmte. Als er einsieht, daß er verspielt hat und nichts mehr zu machen ist, trollt er sich, mehr verdrossen als niedergeschmettert. Ihm fehlt das Organ, sich etwas nahe gehen zu lassen. Selbst der Zusammenbruch seiner Lebenslüge kann ihn nicht ins Herz treffen, denn er hat kein Herz. Ein gewisses negatives Pathos macht sich nichtsdestoweniger geltend. Aber je vollkommener Flachsmann die Pose tadelloser Korrektheit bei völligem Mangel an Rechtschaffenheit durchgeführt hat, desto reiner ist die Schadenfreude über seinen Schiffbruch. Vielleicht spielt auch noch ein anderes Moment mit, keinen Eindruck tragischen Mitleids aufkommen zu lassen. Flachsmanns Leben war in seiner gesicherten Stellung nicht nur für die andern, sondern auch für ihn selbst ein so durch und durch Unerquickliches — es ist nicht schade, daß der Zusammenbruch kommt, es kann nicht viel schlimmer mit ihm werden.

* * *

Mit noch einfacheren Mitteln stellt Hugo Thimig die behagliche Lustspielgestalt des Meyer Amschel hin („Die fünf Frankfurter" von Karl Roeßler). Und doch! Wenn er in guter Biedermeiermaske vor uns dasteht, die Hände in den Hosentaschen, das runde, gefärbte Gesicht und die klug blinzelnden klaren Augen glänzend von Zufriedenheit mit sich und der Welt, oder die untersetzte Gestalt im Fauteuil zurücklehnt, die Beine mit den einwärts gebogenen Füßen ausgestreckt, ein Bild des breiten, sicheren Behagens — welche Lebensechtheit atmet alles! Sein behäbiges Lachen, sein fröhliches Händereiben sind von urwüchsiger und darum ansteckender Gemütlichkeit und guter Laune. Ein gesunder Kerl durch und durch, was den Geist anbelangt, anständiger Durchschnitt, nicht mehr; aber das Herz auf dem rechten Fleck, eine ehrliche Haut und eine gute Seele. Er ist der geborene „kleine Mann". Alle seine Millionen haben daran nicht viel geändert. Sie stellen es im Gegenteil nur desto schärfere ins Licht. Seine Freude am Besitz wie an fürstlichen Bekanntschaften lebt vom Reiz der Neuheit, aber diese Freude ist viel zu naiv, als daß sie in Protzentum oder in

Renommisterei verfallen könnte. Selbst sein kaufmännisches Gehaben ist der Geschäftseifer des kleinen Mannes, der eine gute Kundschaft, um die es ihm leid täte, auf jede Weise zu erhalten sucht. Seine urgutmütige Stimme, die sich den schüchtern-treuherzigen Ton der Jugend bewahrt hat, und seine umständliche, behäbige, überaus deutliche Sprache lassen den jüdischen Jargon nicht störend die Oberhand gewinnen — ein leichter Anflug von Frankfurter Dialekt, nichts mehr.

Alle Ironie, alles Strebertum, alles Zynische sind ihm gänzlich fremd. Von seiner eigenen Wichtigkeit ist er aufs behaglichste durchdrungen, und dieses Behagen teilt sich, gerade weil er, liebenswürdig anspruchslos, von seiner gesellschaftlichen Stellung kein Wesens macht, dem Zuschauer unbedingt mit. („Na — — Nahrungssorgen hab ich keine" — auf des Bruders Frage, wie es ihm gehe.) Ein gewisses lustiges Drüberstehen über der Situation ist die natürliche Folge seiner schlichten Urwüchsigkeit, der alle Flausen zuwider sind („Ich bin ä Baron!" — halb ungläubig, halb lächelnd, aber vor Freude strahlend, nachdem er das Dekret geprüft). Er ist unelegant und ungeschickt geblieben, er hat keinen weltmännischen Ehrgeiz — nicht aus Stolz, sondern weil er sich in seiner Haut und an seinem Platze so vollkommen befriedigt fühlt. Seine Hand mit den kurzen fetten Fingern bewegt sich in weißen Handschuhen plump und ungeschickt. Jede gesellschaftliche Routine fehlt ihm. Er ist wie begossen über den übeln Empfang bei Hof. Er schmollt. Seine Befangenheit vor den Fürstlichkeiten verrät sich ebensosehr in allzu tiefen Bücklingen und einem Verlegenheitslachen als in einer biederen Vertraulichkeit, die nicht am Platze ist. Er hockt hölzern auf der äußersten Kante des fürstlichen Taburetts und entzieht sich in tollpatschiger Ängstlichkeit fluchtartig der seiner bürgerlichen Rechtschaffenheit peinlichen Heiratsaffäre. In der Regel aber ist seine Sprache frisch von der Leber weg mitunter von ungehobelter Urwüchsigkeit, doch stets voll heiterer Gutmütigkeit. Z. B. jene nächstliegende und interessanteste Frage, nachdem er seine Erhebung in den Adelstand erfahren: „Was hat's gekostet?" Oder die mit naiver Selbstverständlichkeit gegen den Kammerherrn ausgespielte Bemerkung, daß er nach dem Essen keinen Käse essen dürfe. Er hat etwas kindlich Weltfremdes an sich, das liebenswürdig wirkt („Der Herzog ist sehr nett!" oder: „Muß sie sich da am End taufen lassen?").

Seine gute Laune ist unverwüstlich. Selbst wo ihm nicht alles ganz nach Wunsch geht, läßt er sich dadurch sein Behagen am Leben nicht verderben. Er hat sich damit abgefunden, ein Pantoffelheld zu

sein und konstatiert die Eigenheiten seiner Gattin, ohne sich über sie zu ereifern („Meine teure Emma sitzt im Garten, tut nix und spekuliert, was sie mer heut abend übelnehme könnt" — mit einem trockenen Humor, der über der Situation steht). So erhebt er sich zu einer Freiheit des Gemütes, die ihrerseits erheiternd und befreiend auf den Zuschauer wirkt, der dem Künstler jede noch so leise aufgetragene Nuance lachend quittiert.

* * *

Auf draſtischer Charakterkomik beruht die Wirkung, die Ferdinande Schmittlein als Frau Wolff („Der Biberpelz" von Gerhardt Hauptmann) erzielt. In der äußeren Erscheinung wagt sie eine Bildhaftigkeit von grober Realistik. Wir haben im ersten Akt ein Hökerweib von vierschrötiger Gestalt vor uns, den dicken Faltenrock rund um die Hüften zu kolossalem Umfang aufgebunden, mit schweren Röhrenstiefeln und einem groben Wolltuch um Kopf und Schultern; im zweiten Akt die Waschfrau in Holzpantinen, Arme, Hände, Brust und Gesicht hochgerötet und vom Dunst der Lauge aufgezogen. Der maßgebende Eindruck — dralle, urwüchsige Kraft — ist nicht unsympathisch. Ein biederes, herzhaftes Lachen zeigt zwei Reihen elfenbeinblanker Zähne, und die klugen, lebhaften blauen Augen lachen mit. Man sieht ihr in untrüglicher Weise die Tüchtigkeit, die Verwendbarkeit an. Ihr ganzes Wesen atmet eine nimmermüde Arbeitsamkeit. Sie ist flink und adrett; jeder Handgriff gibt aus. Sie befindet sich in unausgesetzter Tätigkeit; ihre Vielgeschäftigkeit ist nicht nur ein In-Bewegung-Sein, sondern zweckmäßige, nützliche Hausarbeit. Sie nimmt das gewilderte Reh aus, spaltet Holz, heizt ein, bereitet das Mahl, setzt es vor, kleidet sich aus und an. Ist Besuch da, so nimmt sie das Strickzeug vor. Sie ist offenbar nicht imstande, die Hände in den Schoß zu legen, und wär's nur für eine Viertelstunde.

Mit der manuellen Geschicklichkeit verbindet sie einen findigen Kopf, der seine eigene, der Lebenssphäre der Wolffen entsprechende Philosophie, seinen Ehrgeiz, ja sein Strebertum hat. Stellt das Glück sich nicht von selber ein, so hilft sie ihm eben nach. (I. mit dem steigenden Eifer tiefinnerster Überzeugung: „Du bist a zu langsamer Mensch, Julian. — — Du bist eben tumm und wersch oach tumm bleiben. Hier hat kee Mensch von Stehlen geredt. Wer halt nich wagt, der gewinnt oach nich. Und wenn de ersch reich bist, Julian, und kannst in der Eklipage sitzen, da fragt Dich kee Mensch nich, wo De's herhast. Ja, wenn

ma's von armen Leiten nähme!") Sie ist nicht phantasielos, sie hat für ihre Kinder einen Bildungsehrgeiz. Der Diebstahl soll zur Verwirklichung dieser Ideale dienen, und da der Zweck, sich sozial zu heben, ein guter, einleuchtender ist, so heiligt er auch das Mittel. (III. Mit Entrüstung: „Hier sein keene Diebe nich.") Sie hat Mut, hat Haare auf den Zähnen und wird nicht von Skrupeln geplagt. Sie ist, was sie in ihrem Jargon „mächtig helle" nennen würde, ein starkes Temperament und von nicht zu unterschätzender Begabung. Es ist nur begreiflich, daß sie im Hause das treibende Element, die stützende Kraft ist. Sie fühlt ihre Überlegenheit, und eben weil sie es mit Mann und Kindern gut meint und ihnen gegenüber ein Gefühl der Verantwortung hat, ist sie herrisch mit einem Stich ins Mürrische. Ihr resolutes Wesen macht nicht viel Umschweife. Man muß ihr parieren. Ihr Mundwerk kennt keine Hemmungen. Vor Höhergestellten mildert sie es zu einer Art von vorlauter Jovialität, die jenen als Beweis einer mitunter zwar etwas kecken, aber um so echteren Ehrlichkeit gilt.

Desgleichen ist ihr schneidiger Humor ein mit bewußter Absicht vor der Herrschaft aufgezogenes Register. Die Wolffen weiß, daß ein unverdrossenes Gesicht mit zur tüchtigen Arbeitskraft gehört und von den Leuten lieber gesehen, folglich auch besser gezahlt wird als ein verdrossenes.

Ihre Findigkeit streift ans Geniale. Sie spielt Komödie, daß es eine Art hat; so im III. Akt gegen Fleischer. Sobald es in ihren Kram paßt, ist sie die Kinderfreundliche, nur mit etwas Übertreibung, da sie über Philippchens Erzählung von den Störchen fast auf den Boden fällt und von Rührung über den Jungen überwältigt wird. Im II. Akt gegen Krüger und Wehrhahn spielt sie die heiter Unbefangene. Ihre Energie ist immer gleich groß, ob sie sie gegen andere oder gegen sich selbst gebraucht. Sie setzt sich gegen die Außenwelt durch, wenn es sein muß mit Hilfe ihrer rüstigen Ellenbogen. Sie gibt aber auch sich selbst — und ginge es um den Hals — keine Anwandlung der Schwäche nach.

Anfangs meint sie den Diebstahl einfach zu Boden schlagen zu können. Er ist nicht geschehen, wenn sie nicht will (III: „Was denn fer'n Pelz? — — im Tone frechen Erstaunens; oder: „Verbrenn der dei Maul nicht an fremden Sachen" — mit einer stämmigen Festigkeit des Leugnens). Als sich die Sache nicht totschweigen läßt, trägt sie die Unbefangenheit dem Diebstahl gegenüber desto stärker auf, je mehr es ihr innerlich den Atem verschlägt. Der tödliche Schreck über Krügers

Besuch (III), während das ihm entwendete Holz noch in der Stube liegt, wird hinter der Freundlichkeit und einer Rührung versteckt, die einen Einschlag von Echtheit erhält, als die Gefahr glücklich vorübergeht. Ihre entsetzte Spannung, ihr vorsichtiges Trachten, ihm den Knüppel aus der Hand zu nehmen, ehe er sein Eigentum erkennt, ist voll starken dramatischen Lebens. Bei Wulkows, ihres Helfershelfers, Anblick (IV) verliert sie beinahe die Fassung. Aber je mehr sie in die Enge gerät, desto raffinierter wird ihre Verschlagenheit, desto bereitwilliger erweist sie sich gegen alle, desto mehr ist sie die gute Stunde in Person. Für den Zuschauer spiegeln sich während des ganzen, in seiner Art großzügigen Spiels die angstvolle Spannung, die gewaltsam niedergerungene Aufregung in ihren Mienen. Wenn ihre Hände sich am Halstuch zu schaffen machen, glaubt man die Empfindung des Würgens mitzufühlen. Die glückliche Lösung bringt eine Art triumphaler Heiterkeit. Die Augen leuchten, ein sonniges, schier liebenswürdiges Lachen liegt über dem ganzen Gesicht („Ich bin immer geradezu, Herr Amtsvorsteher!") Sie ist zu einer Sicherheit emporgewachsen, in der sie nun den Spitzen der Gesellschaft auf gleich und gleich gegenübersteht. Eine souveräne, urwüchsige Heiterkeit, die sich dem aristophanischen Stile dieser Komödie ebenbürtig erweist, läßt im Zuschauer kein moralisierendes Räsonnement aufkommen. Die verschmitzte, durchtriebene Frechheit der Wolffen hält ihrer knorrigen, biedern Tüchtigkeit das Gleichgewicht, und diese Gegensätze ergeben in nicht üblem Zusammenklang eine Vollblutpersönlichkeit, ein Prachtexemplar seiner Art, eine Kraftnatur, die sich gegen die Welt durchsetzt. Und wie sie in dem großen Gelingen des Schlusses, in ihrem Siege schwelgend, in vollen Zügen ihre Situation genießt, so der Zuschauer die unbedingte Überlegenheit ihrer Gestalt, die, von der Schwere des Stoffes nicht erdrückt, unter geschmackvoller Vermeidung alles Abstoßenden in die befreiende Sphäre heiterer Kunst gehoben ist.

Publikum

Wir Wiener tun uns etwas auf unsern instinktiven Theatersinn, unser angeborenes Zuschauertalent zugute. Das stammt noch aus der Zeit, in der Wien einen berechtigten Stolz darein setzte, die maßgebende deutsche Theaterstadt zu sein. Damals griff das Bühnenkunstwerk als ein Erlebnis in das Dasein des einzelnen ein. Heute ist der Theaterenthusiasmus infolge unserer veränderten Existenzbedingungen in veränderten Zeitläuften verblaßt, ohne daß aus dieser Tatsache an sich der Kunst oder dem Publikum ein Vorwurf gemacht werden könnte. Eine ausgesprochene Theaterliebe ist uns nichtsdestoweniger noch immer eigen, und kommt zumal das Burgtheater in Betracht, das ja für jeden Wiener ganz speziell *sein* Theater ist, so behauptet das Interesse auch heute noch seine Wichtigkeit. Das haben wir im Winter 1909/10 in jenem spontanen Ausbruch der tief eingewurzelten Anhänglichkeit erlebt, in dem das Publikum sich durch einen höchst hoftheaterwidrigen, aber desto energischeren Protest gegen die seinem teuersten Kunstbesitz gefahrdrohende Direktion revolutionäre Selbsthilfe schaffte.

Aber solche vereinzelte Kraftbetätigungen dürfen uns über den wahren Sachverhalt nicht täuschen. Unsere Theaterliebe ist gegenwärtig fast die einzige Äußerungsform des alten Wiener Theatersinnes. Die Aufnahmefähigkeit ist bedenklich zurückgegangen, und wenn wir uns nicht genug tun können in Klagen über die Dekadenz des Theaters, so sollten wir uns auch nicht verhehlen, daß diese keineswegs größer ist als die Dekadenz des Publikums. Die Tradition des Hauses, die wir so gern im Munde führen, ist im Zuschauerraum mindestens ebenso gerissen wie auf der Bühne. Es ist einseitig und ungerecht, die Schuld immer nur oben auf den Brettern zu suchen. Wenn wir einmal ehrlich gegen uns selbst sein wollen, müssen wir es uns geradeheraus sagen: Wien besitzt heute in noch viel geringerem Grade ein kompetentes Publikum als ein mustergültiges Schauspiel. Die künstlerische Unzu-

länglichkeit wird überboten durch den Mangel an sachverständiger Würdigung.

Ich möchte die Schattenseiten unsrer Gegenwart nicht an einem glänzenden Lichtbilde der Vergangenheit messen. Die Lobeserhebungen der guten alten Zeit sind nicht ohne Grund in Mißkredit gekommen. Denn entweder diese gute alte Zeit liegt hinter unsrer Erinnerung — dann haben wir kein Erfahrungsurteil über sie; oder sie reicht noch in unsere Erinnerung hinein — dann ist unser Urteil vermutlich subjektiv gefärbt, dann ist sie vielleicht die gute Zeit, eben weil sie die alte ist, weil wir sie in der Verklärung der eigenen Jugend sehen. Die Vergangenheit bleibe also aus dem Spiel. Messen wir, was wir heute sind, nicht an dem, was einst war oder nicht war, sondern an dem, was sein sollte.

Welches Bild zeigt sich uns, wenn wir dem Publikum von heute den Spiegel vorhalten? Auf das typische Unterholz einer neugierigen Sensationslüsternheit sind zwei Spielarten der Verständnislosigkeit gepfropft: kalte träge Blasiertheit einerseits und die Professionsschimpferei andrerseits. Jene sucht im Theater ein Ausspannen der Nerven, die durch mannigfaltige Eindrücke und Betätigungen des Tages überreizt sind. Sie verhält sich ablehnend gegen stärkere Gemütsbewegungen, und wenn sie sich ausnahmsweise zu einer lebhafteren Anteilsäußerung hergibt, so ist das, was sie fortreißt, weit seltener die Begeisterung als das Vergnügen an „der Hetz'".

In dem anderen Verhalten des Zuschauers, jener unterschiedslosen und unmotivierten Tadelsucht, die in Wien stärker entwickelt ist als in andern Städten, macht sich ein dunkles, unbehagliches Gefühl der Unzulänglichkeit des eigenen Urteils Luft. Loben ist schwieriger als tadeln, denn es setzt das Eingehen auf die Intention des Künstlers voraus, und zu solchem Eingehen gehört ein Funke kongenialen Geistes. Zudem ist die Meinung verbreitet, daß etliche Ausstellungen zum Schein der Kennermiene verhelfen, und der Wiener, dem das Mißtrauen gegen alles Einheimische, das „Raunzen" und Räsonieren im Blute liegt, findet sehr leicht etwas auszusetzen.

Im großen und ganzen aber lassen wir uns gern von der herrschenden Strömung tragen, überlassen uns gern in behaglicher Unbestimmtheit des eigenen Denkens einer allgemeinen Temperatur günstiger oder ungünstiger Voreingenommenheit. Und den Schlüssel zu dieser überwiegenden Stimmung haben in der Regel die Zeitungsrezensenten in Händen. Sie sind die Vertrauensmänner, auf deren

Ausspruch man sich bei der Bildung des eigenen Urteils verläßt. Dies wäre an sich so heilsam als naturgemäß. Holen wir doch über jedes Handwerk, geschweige denn über Wissenschaften und Künste, ganz selbstverständlicherweise die Meinung des Fachmannes ein. Warum soll gerade in Theatersachen auch der Theaterfremdeste sich in naiver Selbstherrlichkeit auf sein Urteil verlassen dürfen? Allein mit der Gefolgschaft, die das Publikum dem Zeitungskritiker leistet, hat es häufig einen Haken. Nicht seine Persönlichkeit, sein Wissen, seine Integrität ist immer und ausschließlich maßgebend für das Ansehen seines Ausspruches. Den Ausschlag gibt nur zu häufig die Verbreitung des Blattes, in das er gerade schreibt. Man beruft sich nicht auf die als stichhaltig bewährte Meinung des X. oder Y, sondern auf die Kritik in dieser oder jener führenden Zeitung. Man prüft nicht nach, sondern läßt sich an der angenommenen Autorität genügen. Und führt der Journalist vollends eine flotte Feder, verfügt er über etwas Witz oder auch nur über ein gewisses Maß von Unverfrorenheit, so ist er einer hypnotisierenden Kraft auf das Publikum gewiß.

So verdirbt in einem Circulus vitiosus die Kritik das Publikum und das Publikum die Kritik, indem es ihre menschlichen Schwächen übersieht, ihre Auswüchse gutheißt und ihr Rücksichten aufzwingt, die ihrem Wesen widersprechen.

Wie viele unter uns geben sich von der Bedeutung und Würde des Kritikerberufes überhaupt Rechenschaft? Wie viele sind sich dessen bewußt, daß es nicht das Amt der Kritik ist, der Majorität ein persönliches Urteil aufzudrängen, sondern daß der Kritiker der Interpret des Kunstwerkes, „der Priester der göttlichen Kunst" ist, der zwischen ihr und der Menge vermittelt; der als ein Esoteriker ihres Mysteriums den andern einen ahnenden Einblick in ihre Herrlichkeit gestattet und ihre Majestät vor den Augen der Ungeweihten dadurch noch vertieft, noch wunderbarer macht[1]). Was für eine Persönlichkeit gehört dazu! Was für ein Darüberstehen! Was für eine Freiheit von aller persönlichen Eitelkeit, von aller gesellschaftlichen Konvention! Wahrlich, der kritische Geist in solchem idealen Urbild verdiente es, eine Blüte der Menschheit, ein Kulturträger zu heißen!

Wenn die Griechen unsterbliche Werke hervorgebracht haben, sagt Oscar Wilde, so verdanken sie dies nicht sowohl den einzelnen Künstlern, die unter ihnen auftreten, als dem Umstande, daß sie ein Volk von Kritikern waren.

[1]) Oscar Wilde, The Critic as Artist.

In unsere Theaterterminologie übersetzt hieße das „Volk von Kritikern" eine Zuhörerschaft, deren individuelle Urteilsfähigkeit sich auf Sachverständnis, künstlerisches Taktgefühl und folgerichtiges Denken gründete. Da wäre denn das, was wir als Publikum sein sollten!

Vor allem täte strenge Selbstprüfung und Selbstüberwachung der eigenen Urteilsfähigkeit not. Es gibt nichts Brutaleres als jenes so geläufige und selbstverständliche: Das ist gut! oder: Das ist schlecht! In ihm bläht sich unbewußt die bornierte Anmaßung, die im Gefühl ihrer Unfehlbarkeit noch auf der untersten Stufe des Urteils steht, da sie noch nicht einmal bis zu jener Vorbedingung der Erkenntnis, dem Zweifel an sich selbst, vorgedrungen ist, der sich prüfend fragt: Warum gefällt mir dies? oder: Warum mißfällt mir jenes? Eine Urteilsäußerung, die sich über ihre Motive nicht klar ist, die sich nicht begründen läßt, bleibt ein willkürliches Vordrängen persönlicher Laune und verletzt die dem Individuum geziemende Bescheidenheit — gleichviel ob es sich dabei um Tadel oder Lob handelt. Eine Huldigung, der es an kritischer Unterscheidung fehlt, ist wertlos, denn die gedankenlosen Herden-Beifallstürme von heute können morgen ebenso unmotiviert in zischende Ablehnung umschlagen. Ein Tadel, der, was er ausstellt, nicht aus dem Wesen der Sache erklären kann, artet in Schmähsucht aus. Jene erzeugt den Hochmut, diese die Verbitterung. Beide verpuffen eindruckslos, wenn anders sie nicht geradezu schaden.

Das Publikum müßte sich erst darüber klar werden, wie verantwortungsvoll, wie bedeutsam sein Urteil ist oder doch sein sollte, es müßte sich seiner Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit erst schämen lernen, bevor Aussicht auf eine Änderung bestünde. Ehe eine Zuhörerschaft nicht weiß, daß sie eine Aufgabe zu erfüllen hat, ist auch keine Gewissenhaftigkeit von ihr zu erwarten. Wir schätzen unsere Mitarbeiterschaft am theatralischen Kunstwerk viel zu gering ein. Deshalb wenden wir nicht den genügenden Ernst an sie. Tatsächlich ist die Rolle des Zuschauers, auch ganz abgesehen von seiner Wichtigkeit in finanzieller Hinsicht, durchaus keine so passive als es den Anschein hat. Der Künstler ist nicht der ausschließlich produzierende, das Publikum nicht der ausschließlich empfangende Teil. Es spielt in Wirklichkeit „ohne Gage mit". Gut Zuhören ist auch eine Kunst. Und was für eine! Die meisten, die im Theater sitzen, ahnen es gar nicht! Es setzt nicht zu unterschätzende Fähigkeiten voraus, es absorbiert nicht geringe Kräfte, es gehört eine gute Schulung dazu. Gut Zuhören bedeutet ein Voraus-

fühlen und ein Nachschaffen, ein Ergänzen und ein Nachklingenlassen; das Erraten der künstlerischen Absicht, die Witterung für das leise Angedeutete, die Gabe des Ausgleichens bei Sprunghaftem, Gegensätzlichem — kurz ein zu Hilfekommen und Sekundieren im vollsten Umfang des Wortes. Gut Zuhören setzt den Respekt vor der künstlerischen Individualität und das liebevolle Eingehen auf ihre Eigenheiten voraus sowie volles Verständnis für das Kunstwerk und die Bedingungen seines Entstehens. Ein Publikum, das dem Künstler diese kräftige Räsonanz bietet, ermöglicht ihm erst die Ausgestaltung seiner Arbeit, das Ausschöpfen seiner Aufgabe. Je feiner und empfindlicher der Nervenapparat eines Publikums funktioniert, je lebhafter er auf künstlerische Anregungen reagiert, um so vollkommener und höher entwickelt wird das Kunstwerk sein, das man ihm zu bieten vermag. Ein plumpes Publikum zeitigt eine rohe Kunst; ein degeneriertes Publikum eine perverse, hyperraffinierte Kunst. Es ist das Publikum, das den Ton und die Temperatur, sozusagen die sittliche Konvention für das Kunstleben hergibt. Es besteht ein elektrischer Kontakt zwischen dem Künstler und dem Zuschauer, der deutlicher und stärker spricht als die lautesten Beifalls- oder Mißfallenskundgebungen. Man erinnere sich z. B. an jenes halb unwillkürliche Zustimmungsgemurmel, das im alten Burgtheater, wo lauter Applaus zu den Ausnahmen gehörte, für denjenigen, der es hervorrief, einen größeren Triumph bedeutete als heute lärmender Beifall.

Die intime Wechselwirkung zwischen Bühne und Zuschauerraum ist maßgebend in vielen Fragen des Kunstgeschmackes und Taktes. Nur wo das Publikum so eingeschult ist, daß es jeden Blick, jeden Laut faßt, jede Geste wie einen leicht zugeworfenen Ball auffängt, kann jene Rundung des Kunstwerkes erzielt werden, die eine Realisation der künstlerischen Absicht in ihrem ganzen Umfang bedeutet, bei der keine Wirkung unter den Tisch fällt. Das Hand in Hand gehen von Künstler und Publikum ist ein so inniges und notwendiges, daß man ohne Übertreibung sagen darf: Eine Elitebühne bedingt auch ihr Elitepublikum.

Zu fragen bliebe nur noch: Welches von beiden setzt das andere als Bedingung voraus? Bildet der Stil eines Theaters sein Publikum oder das Publikum den Stil seines Theaters? Ohne Zweifel bedarf der Zuschauer einer gewissen Gewöhnung und Erziehung. Er muß zu seiner Aufgabe des gut Hörens herangebildet werden, er muß Schweres verstehen lernen, und ehe dies durchgeführt ist, muß der stramme Geist eines energischen Spielleiters nötigenfalls den Schulmeister abgeben und es zwingen, zu parieren. Eine gewisse Disziplin, die der geborene Theater-

direktor so gut aufrechtzuhalten weiß wie der geborene Pädagog, wird die Zuschauer zu der Einsicht bringen, „daß es ihre Sache ist, das Theater zu erhalten, wenn sie eins haben wollen“[1]). Desgleichen wird niemand leugnen, daß echte Künstlerschaft auch ein widerspenstiges Publikum mit fortreißt und nötigenfalls zur Anerkennung zwingt. Die reinste Wirkung, die höchste Entfaltung aber gibt es doch da, wo Darsteller und Zuschauer aufeinander eingeschossen sind, wo zwischen ihnen jenes geheime Zusammenspiel besteht, das für das Bühnenkunstwerk als Ganzes kaum minder wertvoll ist als das Zusammenspiel auf der Bühne.

Ist dies einmal erreicht, so handelt es sich im Kunstleben einfach um eine moralische Arbeitsteilung. Der Künstler gibt als die stärkere Individualität dem Publikum die Richtung, aber er ist als die sensitivere Natur zugleich desto empfindlicher für die Milieustimmung, die er vom Publikum empfängt.

Bei gesunden Verhältnissen herrscht in einem Theaterorganismus zwischen Bühne und Parterre durchaus ein Mit- und Füreinander, eine Kooperation, keine Gegnerschaft. Ein Publikum, das sich störrisch dem künstlerischen Eindruck verschließt, dem der gute Wille mangelt, mitzugehen, ist demoralisiert und Schauspieler und Direktor plagen sich umsonst, gegen den Strom zu arbeiten. Das Emporkommen der Berliner Bühne ist sicherlich viel weniger das Ergebnis ihrer einzelnen künstlerischen Leistungen als eine Folge des prächtig geschulten Ensembles, wozu auch das Einssein von Künstlerschaft und Publikum gehört — inneres Verständnis und Korpsgeist nach außen.

Niemand wird chauvinistischer, beschränkter Selbstverherrlichung das Wort reden — in künstlerischen Dingen gewiß noch weniger als in andern. Aber jene Unterschätzung des Heimatlichen, wie sie bei uns üblich ist, jenes fast feindselige Aufspüren und fast zynische Aufdecken der Mängel zugunsten einer übertriebenen Beweihräucherung alles Ausländischen ist sicherlich eine noch folgenschwerere Verzerrung des richtigen Kunstempfindens. Man wende nicht ein, daß der geistige Besitz an kein Vaterland gebunden ist. Alle echte Kunst ist bodenständig und national, ist im schönen Sinne des Wortes Heimatkunst. Ein Volk, das etwas auf sich hält, ist auch auf seine vaterländische Kunst stolz. Es schätzt sie höher, nicht geringer ein, weil es *seine* Kunst ist, und sie ist ihm aus diesem Grunde teurer.

Daß uns das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit unsern dra-

[1]) Eloesser, *Aus der großen Zeit des deutschen Theaters*, S. 12.

matischen Künstlern in so hohem Grade abhanden gekommen ist, gibt über unser Wiener Theaterleben wohl am meisten zu denken. Unwillkürlich fragt man: Auf welcher Seite ist die Schuld? Von woher kann Abhilfe kommen? Wo liegen die Möglichkeiten einer Regeneration? Und der Unbefangene wird wohl antworten: hüben wie drüben.

Bis vor etwa $1\frac{1}{2}$ oder 2 Dezennien besaß das Burgtheater noch ein Stammpublikum, dessen Kunstverständnis das Erbe vieler am Besten geschulten Generationen war, ein Publikum, das, wie seine Bühne, tonangebend an der Spitze des deutschen Theaterwesens einherschritt. Der fieberhaft erhöhte Puls des realen Lebens wirkte ablenkend. Das neue Haus erschwerte durch Verschlechterung und Verteuerung der Plätze den Besuch. Das Theater verarmte künstlerisch. Die Lücken, die der Tod in das Personal riß, blieben in vielen Fällen nicht nur dem Wertbegriff nach, sondern tatsächlich unersetzt, und der Spielplan wurde eintönig und literarisch minderwertig. Sobald aber ein Theater aufhört, dem Bildungs- und Erhebungsbedürftigen die ihm zusagende abwechslungsreiche geistige Nahrung zu bieten, hört es auf, im Leben des Gebildeten ein notwendiger Faktor zu sein; und ein Theater, das ein Luxusartikel für reiche Müßiggänger ist, hört auf, ein Kulturträger zu sein.

Zur Herstellung der gelockerten Gemeinschaft zwischen Bühne und Publikum täte also wohl zweierlei not: Das Burgtheater müßte sich auf seine ideale Mission besinnen und wieder mehr der Poesie als der Schauspielschreiberei eine Heimstatt bieten, und das Publikum müßte so viel Ehrgefühl aufbringen, das mit Recht von ihm erwartete ernste und verständnisvolle Entgegenkommen nicht durch leichtfertigen Mutwillen oder geistige Trägheit zu enttäuschen. Dann würde sich wohl in gegebener Zeit der gestörte Kontakt wieder herstellen und der alte Stamm unserer Bühnenkunst triebe frische herrliche Blüten.

PN 2616 V5R4
Richter, Helene
Schauspieler-charakteristiken

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 18 22 10 013 5